UNIV. OF ARIZONA
mn
Leo, Ulrich/Fogazzaros stil und der symb
3 9001 03793 3408

ROMANISCHER ELEMENTAR- UND HANDBÜCHER

HERAUSGEGEBEN VON WILHELM MEYER-LÜBKE

II. REIHE: LITERATURGESCHICHTE

7

FOGAZZAROS STIL UND DER SYMBOLISTISCHE LEBENSROMAN

STUDIEN ZUR KUNSTFORM DES ROMANS

VON

ULRICH LEO

MIT UNTERSTÜTZUNG DER NOTGEMEINSCHAFT DER DEUTSCHEN WISSENSCHAFT

HEIDELBERG 1928
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG
Verlags-Nr. 2065.

SAMMLUNG ROMANISCHER ELEMENTAR- UND HANDBÜCHER

HERAUSGEGEBEN VON

WILHELM MEYER-LÜBKE

II. REIHE: LITERATURGESCHICHTE

7.

FOGAZZAROS STIL UND DER SYMBOLISTISCHE LEBENSROMAN

VON

ULRICH LEO

HEIDELBERG 1928
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

FOGAZZAROS STIL UND DER SYMBOLISTISCHE LEBENSROMAN

STUDIEN ZUR KUNSTFORM DES ROMANS

VON

ULRICH LEO

MIT UNTERSTÜTZUNG DER NOTGEMEINSCHAFT DER DEUTSCHEN WISSENSCHAFT

HEIDELBERG 1928
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG
Verlags-Nr. 2065.

Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen, werden vorbehalten.

Printed in Germany.

853.89
765Z
L5

Meiner Frau gewidmet

49/50-2818 Span. 390

Moi, cela m'est égal, parce que j'écris Paludes.

206564

Für das innere und äußere Zustandekommen dieses Buches habe ich vor allem folgenden Förderern zu danken: Herrn Professor L. Spitzer für Teilnahme und Ratschläge von der ersten bis zur letzten Seite; Herrn Professor M. Heidegger, dessen Wirkung auf Fragestellung und Methode dem Kundigen hoffentlich spürbar sein wird; Herrn Geheimrat Meyer-Lübke für die Aufnahme der Arbeit in die von ihm geleitete Buchreihe; der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft für gütige Gewährung eines Zuschusses zu den Druckkosten; und dem Herrn Verleger für sein Entgegenkommen in allen während des Druckes aufgetauchten Schwierigkeiten. — Meinen Dank für diejenige Hilfe, ohne die dennoch das Buch niemals fertig geworden wäre, bezeichnet die Widmung.

Die Schrift setzt den Versuch, den ich in meinen bisherigen Arbeiten besonders an mittelalterlichen Texten gemacht hatte, nun auf dem Gebiet moderner Literatur fort: durch Interpretation eines dichterischen Textes denjenigen ästhetischen Faktoren auf die Spur zu kommen, die in dem betreffenden Texte wirken und ihn zu dem gemacht haben, was er künstlerisch geworden ist.

Frankfurt a. M., Stadtbibliothek, den 1. März 1928.

Ulrich Leo.

Inhaltsübersicht.

Seite

Erstes Kapitel. **Die drei Stufen des Romans** . . . . . 1—11
Handlungsroman. Entwicklungsroman. Lebensroman.

Zweites Kapitel. **Der Lebensroman** . . . . . 11—19
Jean Paul als Vorstufe. Strindberg, Dostojewski. Die Scheidung der drei Typen nicht durch Inhaltsbestimmungen, sondern nur durch formale und stilistische Kriterien möglich.

Drittes Kapitel. **Fogazzaros Stilkunst.** I. Natur . . . . 19—79
Fogazzaro ist von der literarischen Kritik besonders in Stil und Sinn seiner Naturschilderung mißverstanden worden. Naturdichtung und Naturwissenschaft bei Fogazzaro (—24).
a) Dinghaftigkeit (—32). Das Wort „natura“ bei Fogazzaro: sein „Idealismus“ (—29). — Das Wort „cose “als Ausdruck seines Natur-Irrationalismus (—32).
b) Einzelschilderung (—50). Nächtliches Dunkel als Stilmittel des Irrationalismus (—33). — Drei Schloßbeschreibungen: bei Tage, bei Nacht, in reiferer Stilgebung. Folgerungen hieraus (—38). — Fogazzaros Vorliebe für Heimatschilderung und ihre Gründe (—39). — Ein eigentümlicher Präsensgebrauch Fogazzaros und dessen stilistischer Sinn als „symbolistisches Präsens“ (—47). — Ortsnamen bei Fogazzaro (—50).
c) Natur und Menschen (—79). Die Natur lebt bei Fogazzaro „in“ den Menschen, und zwar so, daß diese „in“ ihr „leben“: „Eingeschmolzenheit“ von Natur und Menschen zusammen in einem übergeordneten Ganzen, dem „Leben“. Entwicklung der Fogazzaroschen Stilkunst von der Darstellung des „Gegenüberseins“ zu der des „Ineinanderseins“. Gegenbeispiel aus d'Annunzio (—59). — Zusammenhang der „Dingbelebung“ Fogazzaros mit seiner Naturphilosophie. Der „Spiritismus“ spielt keine Rolle in seiner Kunstübung. Die Stilform seiner „Dingbelebung“ weder mythologisch noch naturalistisch (—63). — Beispiele für „sprechende“ Naturdinge und die hierfür verwendeten stilistischen Mittel: „Gespräche“ zwischen Mensch und Natur; Wasser, Uhrschlagen, Wetter usw.; der Schluß der „Malombra“ interpretiert als bühnenmäßige Gestaltung des „Gegenüberseins“ von Mensch und Naturdingen (—79).

II. Reden und Schweigen . . . . . 79—130
a) Das Verstehen (—84). Fogazzaros Grundüberzeugung von der Möglichkeit eines restlosen Einverständnisses nur

Seite

zwischen Natur und Menschen, von der Unmöglichkeit eines solchen Einverständnisses im innermenschlichen Verkehr, dessen spezifisches Mittel die Wortsprache ist; daher bei ihm die Wortsprache niedriger bewertet als die „Sprachen" des Schweigens und der Gebärden (—84).

b) Schweigendes Einverständnis (—102). — Interpretation eines „Schweigegesprächs" auf der irrationalen Ebene (Leila). Folgerungen daraus über Fogazzaros Anschauung von der Sprache (—91). — Der stilistische Sinn der „indirekten Rede" bei Fogazzaro (—96). — Interpretation eines „Schweigegesprächs" auf der Grenze zwischen rationaler und irrationaler Ebene (Malombra) (—100). — Gegenbeispiel aus d'Annunzio (—102).

c) Gebärdensprache (—114). Verhältnis zwischen Gebärden- und Lautsprache bei Fogazzaro: diese auf dem rationalen, jene auf dem irrationalen Gebiete vorzugsweise verwendet, aber nicht etwa darauf beschränkt (—104). — Stereotype Gesten als Kennzeichnung karikierter Personen: weiterhin Zweck der Gestensprache bei Fogazzaro, lügenhafte Personen gegen deren Willen in ihrem wahren Wesen erscheinen zu lassen. Wahrheit und Lüge, Irrationalität und Rationalität als Wertgegensätze bei Fogazzaro (—111). — Beispiele für die Verwendung von Gesten als alleinigen Verständigungsmittels (Kranke usw.) (—114).

d) Distanz (—130).—Fogazzaro als Künstler des wortmäßigen Dialogs und der Gesellschaftsschilderung (—115). Scheidung seiner Personen in redende Intellektuelle und schweigende Sentimentale. Beispiele gesellschaftlicher Typen aus seinen Romanen. Donna Fedele (—118). — Wortgespräche auf der rationalen Ebene mit dem Taktgefühl als oberster Wertsetzung, und ihre Stilistik (—126). — Sonstige Wortgespräche: „Malombra" und „Santo" als „Gesprächsromane" (—129). — Äußere Technik des Dialogs bei Fogazzaro; sein Sinn für den Stimmklang (—130).

Viertes Kapitel. **Fogazzaros Symbolismus** . . . . . 130—187

a) Wurzeln und Eigenart (—138). Der Symbolismus erwächst bei Fogazzaro als Position aus seiner die rationalen Mittel negierenden Stilkunst (—133). — Unbewußtheit und Innerweltlichkeit des Fogazzaroschen Symbolismus im Gegensatze zum bewußten und transzendenten Symbolismus der Franzosen (—136). — Fogazzaros symbolistischer Kneifer (—138).

b) Fogazzaros symbolistische Formkunst (—187). Allgemeines über Kapiteltitel und Buchtitel bei Fogazzaro (—141).

1. Im „dramatischen" Romanstil (Malombra) (—152). Beispiele für Kapiteltitel und -inhalte in „Malombra":

Seite

die Titel vielfach inhaltssymbolisch; ferner „formale Spannung“ durch Wiederholung des Titelwortes im Text.

2. Im „epischen“ Romanstil (Picc. M. Ant.) (—172). Der sensationelle und handlungsmäßige Stil der „Malombra“ überraschenderweise reicher an Symbolen als der ruhigere und mehr kontemplative des „Picc. M. Ant.“: Gründe hierfür. Die drei Kunststufen des Fogazzaroschen Symbolismus verglichen mit den drei Kunststufen der Ästhetik Hegels (—155). — Der „klassische“ Stil des „Picc. M. Ant.“ neigt statt zum Symbol mehr zum Bild als Kunstmittel (—159). — Beispiele für Kapiteltitel und -inhalte aus „Picc. M. Ant.“: soweit nicht direkte „Gegenstandstitel“, sind sie inhaltlich bildhaft, nicht symbolisch; jedoch als rein sprachlicher Formsymbolismus hier schon das Stilmittel des „Leitmotivs“ durchgreifend verwendet (—170). — „Picc. M. Mod.“ und „Santo“ interpretiert als künstlerischer Abweg (Stil des nur formalistischen Wortsymbolismus) vor dem endgültigen Durchdringen des Formsymbolismus als des Fogazzaroschen Meisterstils. Hinweis, daß diese Stilwandlungen im Wesenszusammenhang mit dem jeweiligen Stoff und Gehalt der Werke stehen, und also lebendige Kunstentwicklung, nicht formalistische Experimente darstellen (—172).

3. Im „lyrischen“ Romanstil (Leila). Wesenszüge des Fogazzaroschen Symbolismus (—187). — „Leila“: Inhalt, Gehalt und Form haben zum Stil des „Formsymbolismus“ geführt (—175). Weitere Kategorien des Fogazzaroschen Symbolismus: Dynamik, Anschaulichkeit, Religiosität. (Bisher schon behandelte: Irrationalität und Spannung.)

   α) Dynamik (—178). „Dynamik“: die Fähigkeit des Symboldinges, für das Gemeinte nicht nur dazustehen, sondern zu handeln.

   β) Anschaulichkeit (—182). Die „Anschaulichkeit“ der Fogazzaroschen Symbole als katholisches Formelement: als Gegenbeispiel der unanschauliche, „idealistische“ Symbolismus Zolas.

   γ) Religiosität (—187). Fogazzaros Religiosität, ein voluntaristischer und irrationalistischer Mystizismus, enthält in sich alle Elemente, die in den einzelnen Symbolgruppen hervortraten; sein Symbolismus als ein Ganzes somit als künstlerische Gestaltung seiner Religiosität als eines Ganzen erwiesen (—184). — Stufenfolge der Werke unter dem Gesichtspunkt der in ihnen sich stilistisch

Seite

darstellenden Wandlungen der Religiosität ihres Dichters (—186). — Nachweis dieses Endergebnisses aus Fogazzaros ästhetischer Theorie (—187).

Fünftes Kapitel. **Fragen des Aufbaus** . . . . . 187—214

Komposition als Bestandteil des Kunststils. Der „symbolistische Lebensroman" hat seine eigenen Aufbaugesetze (—188).

a) „Leila" als ein Ganzes (—197). Äußere Zufälligkeit, innere Notwendigkeit der zwei Selbstmordszenen (—191). — Beispiele von Einzelszenen, die durch scheinbar nur schmückendes Beiwerk erst ins Element des „Lebens" gehoben werden (—193). — Die — ungeordnete — äußere Handlung der „Leila" dient nur der Charakterisierung der Personen und diese nur der Belebung der umfassenden Grundkonzeption des Buches. Der „symbolistische Lebensroman" als Aufbau kennt nur „Episoden": das sie Zusammenhaltende ist „das Leben selbst" (—197).

b) Entwicklung und Mittel der Kompositionskunst bei Fogazzaro (—214).

α) „Malombra" und „Leila" (—201). Die beiden Werke in ihrer Verwandtschaft und Verschiedenheit (—198). Die Kunstmittel der „Kontrastierung" und der „Verschmelzung" bei Gestaltung von Charakteren: „Verschmelzung" erst in „Leila" als Folge des erst hier ausgebildeten irrationalistischen Kunststils (—201).

β) „Verschleiernde Erzählweise" (—211). Sie dient der Ausgestaltung und Retardierung der an sich ärmlichen äußeren Handlung des „symbolistischen Lebensromans" (—201). — Beispiele für stilistisch kontrastierte „Doppelszenen" (—205). Subjektiv gefärbte Wiederholung eines Teils der objektiven Erzählung und ihr künstlerischer Sinn; Vergleichung mit der „Botenrede" des klassischen Dramas (—208). — Verschwiegene Bestandteile der Handlung (—211).

γ) Schlüsse, Anfänge, Übergänge. Beispiele für die Entwicklung ihrer Technik bei Fogazzaro im Zusammenhange seiner Gesamtentwicklung; die „Selbst-ironie" als ererbter und dann abgestreifter Stilfaktor bei Fogazzaro (—214).

Schluß . . . . . 214—222

Fogazzaro als künstlerische Persönlichkeit: Zartheit, Leidenschaftlichkeit, Ehrfurcht (216—). — Einheitlichkeit seines Gesamtwerkes unter diesen persönlichen Gesichtspunkten: „Miranda" und „Leila" in ihrer Verwandtschaft; Charakteristik der „Miranda" (—218). — Fogazzaros Bedeutung für die Romandichtung heutiger Zeit nicht sowohl in dem, was er gestaltet hat, als in dem, was ihm vorschwebte (—222).

Anmerkungen . . . . . 223—249

Register . . . . . 250—256

Die wichtigeren Werke Fogazzaros sind nach folgenden Auflagen zitiert und folgendermaßen abgekürzt.

(Die in Klammern beigefügte Zahl bedeutet das erste Erscheinungsjahr.)

Mir. = Miranda (1874), abgedr. in: Le Poesie (Po.) 2. ed. Milano 1912.
Mal. = Malombra (1881). 53. ed. Milano 1921.
Dan. C., D. C. = Daniele Cortis (1885). 23. ed. Milano 1899.
Mist. = Il mistero del poeta (1888). 45. migl. Milano 1925.
Picc. M. Ant., P. M. A. = Piccolo mondo antico (1896). 81. migl. Milano 1923.
Picc. M. Mod., P. M. M. = Piccolo mondo moderno (1900/1). Milano 1909.
S. = Il Santo (1905). 20. migl. Milano 1906.
L. = Leila (1910). 4. ed., 44. migl. Milano 1925.
Fedele = Fedele ed altri racconti (gesammelt zuerst 1887). 14. ed. Milano 1905.
Asc. um. = Ascensioni umane (ges. 1899). 8. ed. Milano 1918.
Disc. = Discorsi (ges. 1898; 2. verm. Aufl. 1905). Milano 1912.
(Die in beiden Bänden vereinigten Aufsätze erschienen einzeln in den Jahren 1887—1898.)

Das von und über Fogazzaro Erschienene verzeichnet bis zum Jahre 1912 mit größter Vollständigkeit S. Rumor, Antonio Fogazzaro, 1912, p. 89—228. Neuere Literatur s. z. B. bei G. V. Amoretti, A. Fogazzaros Modernismus (Die Neueren Sprachen 31, 1923) S. 275 f. Anm. 3. — Die für die vorliegende Schrift speziell in Frage kommende Literatur ist jeweilig im Text genannt.

Erstes Kapitel.

Die drei Stufen des Romans.

Als grundlegende formale Definition des Romans kann gelten, daß er die Welt als ein jeweilig Ganzes fassen und als fortschreitendes Geschehen schildern will.

Die nächstliegende, natürlichste, volkstümlichste Art, dieses Ziel zu erreichen, ist das Erzählen von sachlichen Vorgängen, also von dem, worunter der naive Mensch „Leben" versteht. Ereignisse, in denen ein Mensch oder eine Gruppe von Menschen stehen, reihen sich aneinander, der sie erlebende, vom Leben durch sie geführte, persönlich oft kaum gekennzeichnete „Held"[1] gerät von einem Vorgange in den andern, wehrt sich gegen Unglück, erhebt sich durch Glück und Verdienst; selbst wenn sein Leben auf diese Weise das Wesen eines Kampfes annimmt, ist er aber durchaus Objekt der ihm begegnenden Abenteuer, deren immanentes Interesse und deren Auseinanderhervorgehen den wesentlichen Inhalt des Romans auf dieser seiner logisch ersten und auch literaturhistorisch frühesten Stufe bildet. Die Handlung ist hier selbst der Gegenstand — ja man möchte sagen „die Person" — des Romans; ihr fällt das ganze Interesse von Leser und Erzähler zu. Auf der ersten Etappe dieser Stufe sind Epos und Roman — ursprünglich „vulgärsprachliches Heldenepos" — noch kaum zu scheiden. Ihre einfachste Erscheinungsart ist die bloß chronologisch geordnete Reihe von Ereignissen, und nur sofern diese mehr oder weniger gut erzählt und durch Geist, Erfahrungsreichtum, Gelehrsamkeit des Erzählers mit mehr oder weniger Lebensgehalt gesättigt sind, unterscheiden sich, formal betrachtet, auf dieser Stufe Kunstepen hohen Ranges wie die Odyssee oder das Rolandslied von der großen Masse volksepischen Gutes, unterscheiden sich aber auch letzten Endes und unter Vorbehalt ein Arsenal des Geistes wie Rabelais' Wunderwerk oder bewußte Historienmalereien wie Scotts Romane und

Manzonis Roman von der gängigen Unterhaltungsliteratur alter und neuer Zeit. In der Einstellung zum Leben als Kunstobjekt und zur Aufgabe des Romans, sachliche Handlung zu sein, sind sie sich gleich — freilich nur in dieser. „Tendenz" — sofern sie eine solche des Dichters, nicht des Helden ist — fügt sich in den Rahmen der Kunstform des „Handlungsromans"; das satirische und didaktische Element Rabelais' widerspricht also unserer Einordnung nicht. Als ein besonderes Moment tritt ferner in dieser Kunstform das Bestreben hervor, jene Reihe von Vorgängen — die Handlung — als eine organisch zusammenhängende, sich auseinander entwickelnde erscheinen zu lassen; die beherrschende Kategorie des Handlungsromans wird hiermit die Kausalität, die wichtigste Aufgabe des Dichters die Motivierung, die spezifische Form der Aufnahme seitens des Lesers die Spannung als Teilnahme an der Gliederung der Stoffmassen durch den Dichter. Dies ist die Art des Gegenüberstehens von Leser und Dichter auf dieser ersten Stufe: der Dichter schneidet den Stoff so für den Leser zu, daß dieser Spannung empfindet; der Stoff steht zwischen dem gespannten Leser und dem spannungschaffenden Dichter. Der Roman ist so ein durchsichtiges Voranschreiten eines Stückes sachlichen Lebens, um so höher bewertet, je mehr dies Stück Leben sich als eine möglichst vielseitige und verzweigte, subtile Verwebung von Begegnissen darstellt. Das Bewußtsein bei Dichter, Leser und Held ist auf Äußeres, auf die Umwelt gerichtet; es liegt noch kein Selbstbewußtsein und daher keine Individualität vor; der Held ist höchstens Vertreter eines Standes — Reisender, Abenteurer, Bürger —, der Dichter Darsteller von Begegnissen, in denen von ihm selbst nichts ist, so wenig wie vom Leser selbst. — Demnächst richtet sich denn endlich das Interesse des Dichters und des Lesers auf die im Helden ausgelösten Wirkungen, auf seine Art des Dastehens in der Handlung, deren Objekt er ist; hiermit tritt die Psychologie — aber noch nicht die Individualpsychologie — als ein noch eben im Bereiche des Handlungsromans liegendes Moment, als eine innere objektive Handlung, neben die bisher ermittelten Eigenschaften dieser Kunststufe. Nach Goethes bekannter Begriffsbestimmung „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit"[2] würde die Novelle auf diese Stufe gehören; doch ist sie ein Kapitel für sich. Es sei hier übrigens sogleich bemerkt, daß wir in diesen Stufen Idealtypen bilden,

und daß nicht leicht ein empirisches Kunstwerk in einer von ihnen aufgehen wird. Immerhin ist also das Sprechen, Erörtern, Räsonieren an sich im Gebiete des psychologisch unterbauten Handlungsromans durchaus kein Fremdkörper, nur eben ein allgemeines, kein individuelles Sprechen. Schon Odysseus klagt die Götter an, die ihm so viele Leiden schicken[3]; schon Chrestiens Helden ergehen sich in ausführlichen, kunstvollen Räsonnements, Selbstgesprächen wie Zwiegesprächen, über ihre inneren, durch Ereignisse verursachten Erlebnisse, und in daran anschließenden Betrachtungen; noch viel mehr tun dies Gargantua, Pantagruel und ihre Freunde, deren Erörterungen oft mit den Vorgängen des Romans gar nichts mehr zu tun haben. Sobald nun aber die Erlebnisse persönlich aufgenommen werden, sobald das Räsonieren daher individuell betont wird, statt daß es sich bisher im Allgemeinen hielt, und nicht mehr sowohl Interesse erweckt wegen seines Sachinhaltes als wegen der so und so beschaffenen Einzelperson, von der es ausgeht, hat der Roman die Stufe des Handlungsromans überschritten und die zweite, die wir mit dem gewohnten Ausdruck „Entwicklungsroman“ nennen wollen, betreten; er bewahrt die erste Stufe in sich, indem er sie überschreitet.

Auf der zweiten Stufe ist nicht mehr die Handlung, sondern der Mensch, nicht mehr das äußere Leben und das allgemeine Geschehen, sondern das innere Leben und die individuelle Seele Subjekt des Romans. Wir haben hier die Geistesrichtung erreicht, aus der heraus etwa Schiller sagt: „Da lebte m i r der Baum, die Rose, m i r sang der Quelle Silberfall, es lebte selbst das Seelenlose von m e i n e s Lebens Widerhall“ (Ideale). Also nicht mehr die gegen den Menschen gleichgültige Natur, noch nicht der Mensch in der Natur, sondern der Mensch gegenüber der Natur, als ihre vermeintliche Seele, als ihr vermeintlich Lebengebendes und Beherrschendes. Das Individuum, nun primär seinen Begegnissen gegenübergestellt, faßt sie auf, wehrt sich nicht sowohl gegen sie, als erlebt sie mit Bewußtsein; denn Sich-Auflehnen gegen Unwillkommenes oder Unvorhergesehenes ist mehr Sache des Instinkts — gehört also auf die erste Stufe —, als daß es dem wachen und reifen Bewußtsein gemäß wäre. Dieses nimmt unter Umständen das Widrige auf sich — irgendeine erkannte oder gefühlte, individuelle Charakteranlage, ein persönliches Lebensziel, eine Weltanschauung veranlaßt es hierzu, und es überredet sich und seine Umgebung, daß man guttue,

dies oder jenes Geschick zu ertragen. Die Individualität kann aber im einzelnen Falle auch irgendwie gehemmt oder gespannt sein, in Ekstase oder umgekehrt in vorübergehender oder dauernder Depression, oder mit Gaben nur ungenügend ausgestattet, oder dergleichen; dennoch wird ein solches Individuum, das sich dann etwa willenlos, ziellos von seinem Schicksal treiben ließe, ihm gegenüber also wieder nur als Objekt dastände, Subjekt eines Romans unserer Stufe sein können, wenn nur der Dichter es und nicht seine Begegnisse in die Mitte des Geschehens stellt, während die handlungsmäßigen Geschehnisse eben durch ihre menschliche Wirkung ihr Hauptinteresse erhalten. Immer ist doch eine Person oder eine Gruppe von ihnen, eine Familie, ja ein in seiner Individualität gefaßtes ganzes Volk Mittelpunkt der Betrachtung, Subjekt der Erzählung, ihre Affiziertheit, ihr Unterliegen oder Überwinden oder Genießen oder Beiseitestehen, während die Abfolge der Ereignisse, die aus Stufe I herübergenommen wurde, nun als Objekt dasteht. — Wenn auf der ersten Stufe Leser und Dichter einander, getrennt durch den Stoff, auf den ihr naiv gegenständliches Bewußtsein gerichtet war, gegenüberstanden, so ist auf Stufe II, der Stufe des Selbstbewußtseins, der Dichter, der die Individuen und in ihnen letzten Endes sich selbst ausspricht, mit dem bisher von ihm getrennten Stoffe zusammengefallen, Eines geworden, und ebenso findet der Leser sich selbst im „Helden" wieder, so daß aus dem Gegenüberstehen dieser drei Gestalten eine Einheit geworden ist — die Einheit des klassischen Romans der individuellen „Entwicklung", welcher die Erfüllung der Stufe II darstellt. Denn wie wir die vollendetste Form jener ersten Kunstart des Romans in der lückenlos kausal motivierten, Spannung auslösenden Handlung erkannten, so können wir als Höhepunkt der zweiten Stufe die durch den Roman einheitlich durchgeführte, psychologisch begründete Wesensentwicklung von Individuen anerkennen; die „Spannung" ist nun aus den Begebenheiten in die menschlichen Seelen und ihre Beziehungen zueinander getreten. Dichter wie Leser finden sich — wie gesagt — im Helden zusammen, und die sachliche Gespanntheit als Verhalten des Lesers der ersten Stufe wird nun zum persönlichen „Anteil". Das ganze große Gebiet des Entwicklungs- und Charakterromans, speziell also der typische Roman des 19. Jahrhunderts, steht auf der zweiten Stufe[4]; sei es der psychologistische Roman der Franzosen, Dänen

und älteren Russen, sei es der eher durch moralische und ästhetische Voraussetzungen bestimmte Roman Goethes, Kellers und heute etwa Romain Rollands. Das Ziel des Romans auf dieser Stufe ist in jedem Falle der selbstbiographische Roman. Zwischenformen und Übergänge kümmern uns auch hier vorläufig nicht; Balzacs „Cousin Pons" etwa ist in seinem ersten Teile eine feinfühlige Charakterstudie, in seinem zweiten Teile eine etwas sensationelle Intrigengeschichte, also eine ungelöste Mischung aus den Elementen der beiden ersten Stufen. Man sehe also in dieser Zuteilung wiederum keine gewaltsame Einspannung; weder Flaubert, Stendhal und Jacobsen hier, noch gar Goethe dort, lassen sich auf systematische Flaschen ziehen. Das Ideal der zweiten Stufe wird immer sein, daß die für jeden Lebensvorgang unentbehrlichen Momente äußerer Handlung nicht sowohl unterdrückt als vielmehr der Schilderung und Entwicklung des Charakters unaufdringlich und gleichsam unmerklich eingebettet sind. Eines gilt aber für die zweite Stufe als Wesensmerkmal: individuelle Menschen sind das Subjekt, der bewegende Träger des Romans als Entwicklungsroman, individuell menschlich ist jede Aktion und Reaktion in diesem Roman; und das besagt für seine Kunstform: er bewegt sich im individuellen „Sprechenlassen" bzw. „Verschweigenlassen"[5] und in allen Abformen, die unter Sprache als zentral und spezifisch menschliche Ausdrucksweise zu zählen sind — hauptsächlich natürlich im Wortsprechen. Das objektive Sprechen der ersten Stufe geht als Bestandteil in den umfassenden Sprechbereich der zweiten ein. Vom Felde der Sachen her gesehen besagt dies: alles irgendwie Aussprechbare gehört in den Sachbereich des Entwicklungsromans.

Diese für uns bedeutsame Feststellung berechtigt uns, den Roman der zweiten Stufe, der Stufe des Selbstbewußtseins, als den rationalen Roman zu bezeichnen. Nicht etwa, daß er nicht mit Irrationalem zu tun hätte, vielmehr ist sein Sachfeld das Gesamtgebiet der menschlichen Erlebnisse; Sprache ist selbst gewiß kein nur rationales Gebilde, und anderseits „spricht" man von Irrationalem mindestens soviel wie von Rationalem. Aber wie auf der ersten Stufe alles, auch das Menschliche, der sachlichen Handlung nachgeordnet wurde, unter ihr als dem Agens stand, so unterstellt die zweite Stufe alles, auch das Irrationale, dem Bestreben nach Rationalisierung im Sinne von

Selbstbewußtmachung, sei diese Bewußtheit im übrigen eine solche des Verstandes oder des Gefühls.[6] Daher sind also Gespräch, Dialog, Monolog, Erörterung, Vortrag ihre hervortretenden Formen. Don Quijote spricht bei Cervantes fast soviel wie er erlebt — obwohl er gewiß das Gegenteil einer rationalistischen Natur ist; in Goethes „Wanderjahren" — trotz ihrer symbolistischen Form und Absicht — vollzieht sich der Fortgang durchaus im Sprechen der Menschen, im „Sprechen über" — so daß wir oft kaum über Aussehen und Wesen einer neu eingeführten Person unterrichtet werden, ehe sie sich mit den schon anwesenden in ein Gespräch vertieft hat, nach dessen Beendigung sie wieder aus der Handlung verschwindet; ebenso dann etwa in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" — wie wir denn die eigentümliche Mittelstellung des romantischen Romans zwischen der zweiten und der gleich zu erörternden dritten Stufe noch kennen lernen werden (u. S. 12 ff.); und endlich Bücher wie Fontanes „Vor dem Sturm" oder A. France's „Histoire contemporaine" können als Ketten von Gesprächen und deren Motivierungen gekennzeichnet werden.

Indem nun jedoch endlich der Mensch des Gegenüberstehens, Verarbeitens, Betrachtens, der unausgesetzten Selbstentwicklung und Selbstdarstellung im ewig bestimmten Selbstbewußtsein müde wird — dies Gegenüber nicht mehr mit Schiller als erwünschtes Willensergebnis, sondern mit Rilke als lastendes menschliches Schicksal erkennt — „dieses heißt Schicksal: gegenüber sein und nichts als das und immer gegenüber" —; indem er somit die Naivität des Selbstbewußtseins überwunden hat, wirft er sich der Natur, dem Sein, dem Leben wieder in die Arme.[7] Mit diesem Wandel der Bewußtseinshaltung überschreitet der Roman seine zweite Stufe und betritt die dritte und vielleicht letzte, in der die beiden früheren enthalten sind; das heißt, äußere Handlung und persönliche Entwicklung münden hier in ein neues Ganzes ein, in dem sie sich selbst erneuern. Dies Ganze will ich — in Verlegenheit um eine noch treffendere Bezeichnung — das L e b e n und den Roman davon den „Lebensroman" nennen. Ich wähle diesen Ausdruck „Leben" gerade deshalb, weil er sachlich ungemein vieldeutig ist, indem er so ziemlich alles Weltliche einschließlich des Menschlichen bezeichnet, und zwar von der biologischen bis zur metaphysischen und religiösen Sphäre, aber unter einem formal einheitlichen Aspekt, auf den es mir ebenso

wie auf die vielen darin umfaßten Sachgebiete eben ankommt. Die Bezeichnung „Daseinsroman" hätte dagegen dem Sprachgebrauch nach speziell auf das menschliche Dasein, „kosmischer Roman" speziell auf das Natursein gewiesen, beide Begriffe also waren zu eng. Endlich von der Kunstform her hätte die Bezeichnung „lyrischer Roman" sich dargeboten, doch verbot diese sich schon wegen der erwünschten Parallelität zu den Bezeichnungen der beiden ersten Stufen, die ebenfalls nicht auf die Kunstform, sondern auf das dort jeweils im Vordergrunde stehende Sachgebiet — Handlung und Seelenentwicklung — deuteten.

Um den Nachteilen der gewählten Bezeichnung womöglich vorzubeugen, sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß unter „Lebensroman" nicht etwa etwas wie „biographischer Roman" verstanden werden soll; dieser steht vielmehr jenachdem auf der ersten oder der zweiten Stufe; ebenfalls nicht etwas wie „Zeitroman"; ich stimme durchaus mit Walzels Äußerung überein, daß wir „heute nichts mehr mit der Forderung (F. Th. Vischers) anzufangen" wissen, „daß der Roman ein umfassendes Bild der Weltzustände zu geben habe".[8] Der „Zeitroman" als solcher würde nach unserer Einteilung auf die Stufe I gehören.

Im „Lebensroman" — um diesen hiermit vorläufig definierten Kunstausdruck also festzuhalten — sind Handlung und Entwicklung „aufgehoben" und einbegriffen. Geschehnisse sind da und werden erzählt, Menschen sind da, denen die Geschehnisse begegnen, die sich zu den Begegnissen stellen und über sie sprechen — dies alles die uns bereits bekannt gewordenen Motive: der Roman, der ja das Leben als ein jeweilig Ganzes in seinem Fortschreiten verkörpern will, bedarf aller fortschreitenden Elemente des Lebens. Aber weder die Ereignisse noch die Menschen, sofern sie zu den Ereignissen Stellung nehmen, sind nun noch Subjekt des Romans, sondern — wie man etwa sagen könnte — Subjekt ist das Element selbst, in welchem beide sich bewegen: die Möglichkeit des Zustoßens, des Drübersprechens oder Davonschweigens, des Sichentwickelns oder Stehenbleibens, des Geschehens oder Nichtgeschehens — sie ist der beherrschende Gegenstand im „Lebensroman". Nicht insofern Dinge, Umgebung, geistige Verhältnisse, Zustände die Handlung bestimmen oder die Menschen beeinflussen, werden sie vom Lebensroman dargestellt, sondern insofern sie da sind und mit kausierten Vorgängen und intendierenden Menschen zu-

sammen das Ganze der Welt in seinem ewigen Fließen bilden. Hier beginnen daher die Menschen zu schweigen und die Dinge zu sprechen — „nihil sine voce est" ist ein Motto Fogazzaros, den als Vertreter eines besonderen Typus dieser Dichtungsart wir kennen lernen werden. Ein Vogelruf, eine Landschaft, ein Gefühl, eine Bewegung, ein abgelöst auftretender, als Handlungs- oder Entwicklungsmoment durchaus unbedeutender Vorgang — sie alle sind in diesem neuen Elemente von an sich ebenso großer Wichtigkeit — das besagt künstlerisch: Darstellungswürdigkeit — wie eine durchgeführte Handlung oder eine lückenlose psychologische Kette. All dies zusammen ist in ein Ganzes eingegangen, das nun als „Leben" mit all seinen Momenten, Kräften und Bezügen selbst „spricht"; und zwar spricht nun dies Leben — außer in den bisherigen Kategorien („Aussageweisen") der Kausalität und der Rationalität — noch in einer anderen, die sich am vollkommensten als die „symbolische" darstellt und von der wir noch eingehend handeln werden — obwohl, wie schon hier gesagt sei, die symbolische Form weder auf den Roman der dritten Stufe beschränkt noch — zum mindesten als speziell künstlerischer Symbolismus — für ihn unentbehrlich ist. (Vgl. hierzu besonders u. Schlußt.) — Jedenfalls kommt also auf der dritten Stufe Zahlloses zur „Sprache", was sich in jenen beiden „Aussageweisen" schlechterdings nicht geben kann, da es dann völlig von sich selbst entleert sein würde; es würde dann nur — wie auf der zweiten Stufe — „darüber" gesprochen werden — im Sinne des Selbstbewußtseins — während es nun, nachdem das Bewußtsein sich wieder in die Dinge aufgelöst hat, selbst sprechen soll, als Teil des nun selbst Subjekt gewordenen „Lebens". Das Irrationale läßt sich in diesem Elemente selbst hören, und seine „Form" — das heißt die Weise, in der es sich darzustellen vermag — zu finden, ist nun vornehmste Aufgabe des Künstlers geworden. Die Gegenstände werden nun weder mehr als Vorgänge in sich selbst dargestellt, noch als Bewußtseinsinhalte des Individuums; die Seele des Dichters ist nicht mehr in der Handlung noch in den Individuen, sondern in der Form, welche diese beiden in ihrer eigenen Beseeltheit sehen läßt. Die Inhalte der Erzählung — bloße Tatsachen auf Stufe I, mit dem dichterischen Geiste verschmolzen auf Stufe II — sind wieder selbständig geworden, aber nun mit ihrem eigenen Subjektscharakter. — Beispiele für den Lebens-

roman werden wir im folgenden Kapitel betrachten, und an ihnen wird alles hier abstrakt Gesagte anschaulich werden. — Die dichterischen Aufgaben, die der Roman als Lebensroman übernimmt, sind zunächst im Felde der Lyrik zu Hause, die dritte Stufe des Romans ist gleichsam die erste Stufe der Lyrik. Dem Lyriker liegt es ob, dies oder jenes gesonderte „Irrationale" zum Ausdruck zu bringen; der irrationalistische Roman dagegen muß, indem er lyrisch ist, doch Erzählung sein, nicht nur das Leben als solches, sondern das Leben als Subjekt eines fortschreitenden Geschehens zum Ausdruck kommen lassen. (Vgl. auch u. Schlußt.) Dies besagt, daß auch ein solcher Roman seine Art von Geschlossenheit und Einheitlichkeit haben muß. Menschen werden auch hier fast immer Träger der Einheit sein, Menschen, die im Leben stehen, zu denen es „spricht"; aber doch nur als Elemente dieses Lebens selber. Erscheint somit die Aufgabe für den Dichter des „lyrischen Romans" schwerer als für den Lyriker, so ist sie anderseits leichter, sofern er auch Handlung, auch aussprechbare, rationale Entwicklung schildern darf, denn all dies zusammen mit der Darstellung des Irrationalen macht erst das „Leben" selbst gegenwärtig: er darf also die musikalische oder symbolische Wiedergabe des Unaussprechlichen — die einzige Aufgabe des Lyrikers — stützen durch ein Gerüst von Tatsächlichkeit und Rationalität, beide aber — nicht sowohl unterworfen einem neuen Entgegengesetzten, als vielmehr — aufgelöst in das umfassende Gewölbe des Lebens selber.

Einheitlichkeit des Stils ist hier mehr als bisher die vornehmste Aufgabe des Romandichters, soll nicht ein Sammelsurium zustande kommen wie die Romane gewisser Expressionisten; auch sie haben ja den Grundsatz, das „Leben" „sprechen zu lassen", verzichten aber auf das Finden des einheitlichen künstlerischen Stiles hierfür und stellen jedes Einzelne für sich hin.[9] Die einheitliche Gestalt des fortschreitenden Lebens selbst — also durchaus eine Aufgabe des Stils, des Ausdrucks, der Gestaltgebung oder vielmehr Gestaltfindung —, das ist die Aufgabe des Romans der dritten Stufe, sofern er Kunstwerk bleiben will. — Die Einstellung des Lesers einem solchen Werke gegenüber aber ist eine solche, in welcher „Spannung" und „Anteil" auch ihrerseits in die Synthese eingegangen und also gesondert nicht mehr vorhanden sind: diese neue Einstellung möge etwa mit Eingegangenheit, Eingegossenheit, „Hingegebenheit" bezeich-

net werden. Jede andere Aufnahmeweise durch den Leser tut der Kunstgestalt des fortschreitenden Lebens Gewalt an, indem sie es entweder als Sachhandlung oder als Charakterentwicklung mißversteht. Im ersten Falle stören den vom Leser gesuchten Genuß der Spannung dann fortwährend scheinbare Inkonsequenzen, plötzliches Abreißen des angesponnenen Fadens, hemmende Unterbrechungen usw. (Näheres hierzu s. u. Kap. 5); im zweiten Falle wird dem „anteil"-nehmenden Leser nicht genug von dem vermeintlichen Helden der Handlung die Rede sein, es wird an der fortwährenden Bezugnahme auf dessen Inneres, an der genügend eindringlichen Wiedergabe von dessen Meinungen zu fehlen scheinen. All dies sind im „Lebensroman" nur Bestandteile, die daher nur bruchstück- oder elementhaft auftreten, wo sie eben in dem vom Künstler intendierten Ganzen des Lebens zur Sprache kommen; nur der „hingegebene" Leser kann die Einheit dieses Ganzen spüren und die künstlerische Gestaltung dieses Lebens nacherleben.

Wir haben hiermit den Roman auf seinen drei Stufen verfolgt, wie er sich vom Helden, vom Leser, vom Dichter her darstellt. Fragen wir noch, wie er sich auf den drei Stufen zu den von ihm erzählten Dingen selbst verhält, das heißt, welchen Grad von Wahrheit (wohl zu unterscheiden von der als solcher überhaupt kunstfremden Wirklichkeit) er in jedem der drei Fälle anstrebt. Die mögliche Wahrheitsform des Handlungsromans würde die der Geschichte, des Entwicklungsromans die der Seele, des Lebensromans die Lebenswahrheit sein. Der Roman der ersten Stufe verhält sich seiner möglichen Wahrheit gegenüber höchstens indifferent, denn selbst als „historischer Roman" will er die Geschichte nicht glaubhaft machen, wie sie sich zugetragen hat, sondern er will auf Grund der einst stattgehabten Ereignisse ein von ihnen unabhängiges Kulturbild geben; als reiner Phantasieroman aber strebt er geradezu von der Wahrheit weg, indem es seine vornehmste Aufgabe ist, einen lückenlosen und feinverzweigten Kausalzusammenhang zu zeigen, er diese Aufgabe aber um so virtuoser löst, je „unwahrscheinlicher" das von ihm Erzählte ist: der Detektivroman ist hierfür das beste Beispiel. — Der Roman der zweiten Stufe kann umgekehrt gegenüber seiner möglichen Wahrheit höchstens auf den Grad einer hohen Wahrscheinlichkeit gelangen: denn die Menschen, deren seelische Entwicklung von ihm erzählt wird, sind von

der Wahrheit — auch derjenigen ihrer eigenen Seele — durch eine Kluft getrennt, die sie mit den Mitteln des Bewußtseins vergeblich zu überbrücken streben. — Der Roman der dritten Stufe aber überwindet jene beiden Formen von Wahrscheinlichkeit und kommt damit in der Tat zur Lebenswahrheit, indem er das Leben selbst sprechen läßt; die Menschen „hören" hier das Leben als Ganzes, und nur in ihm „spricht" sich die Wahrheit für menschliche Ohren aus.

Wir erläutern nun das bisher allgemein Gesagte durch einige konkrete Beispiele aus der Literatur und leiten hierdurch zur engeren Aufgabe dieser Untersuchung über.

Zweites Kapitel.

Der Lebensroman.

Der Lebensroman, dessen Form wir abzuleiten versucht haben, ist in ausgezeichnetem Sinne der Roman unserer heutigen Zeit. Dies hängt damit zusammen, daß die drei Stufen nicht nur immanente Abformungen eines literarischen genos darstellen; der Roman als Kunstform mußte vielmehr seiner Natur nach mehr noch als andere Formen der Kunstdichtung jeweils geistiger Ausdruck der Epoche sein, in der er entstand, und den jeweiligen Stand der westeuropäischen geistigen Entwicklung widerspiegeln.[10] Wir können in großen Zügen, ohne ins einzelne zu gehen, den Roman der ersten Stufe dem Zeitalter des mehr oder weniger naiven Realismus, unserem Altertum und Mittelalter, den der zweiten Stufe dem immer gewalttätigeren Primat der kritischen Erkenntnis seit unserer Renaissance zuordnen. Materialismus, Skeptizismus, sowie der immer blassere und seichtere Idealismus des 19. Jahrhunderts, der von einem Kant nur noch den Namen borgt, spiegeln sich in der Geschichte des Romans vom individuellen Menschen und seiner immer mehr natur- und ding-abgelösten, „autonomen" Entwicklung — von Julien Sorel bis zu Jacques Tournebroche, von Wilhelm Meister bis Anton Wohlfahrt. — Die dritte Stufe aber bezeichnet diejenige Geistesart, in der unsere heutige Epoche immer fester wurzelt: eine neue, mit dem Gärstoff des kritischen Bewußtseins aufgelockerte Objektivität und Dingverbundenheit, zu der die alte Metaphysik sich etwa verhält wie der flächenhafte Aufriß und Grundriß eines Domes zum wirklichen Gebäude. — Dazwischen hatte in

Europa eine „romantische“ Bewegung gegen das Idol der clara et distincta perceptio ihr Haupt erhoben und — ehe sie nach kurzem Kampfe aus einem Gegner zu einem Parteigänger der Übermacht wurde — einen Roman geschaffen, der nun allerdings dem heutigen Roman der dritten Stufe den Boden bereitet hat und in manchen Zügen das schwer erreichbare Vorbild für ihn abgibt.[11] Wir wollen bei Jean Paul, als Vertreter dieses Romans, ein wenig verweilen. Seine Erzählungen sind in ihrer hemmungslosen Unkomponiertheit, in ihrem Ineinander von Sentimentalität und Intellektualität nur dann ästhetisch faßbar, wenn sich das bei aller Verwirrung unzerstörbare dumpfe Bewußtsein des Lesers, dennoch etwas Einheitliches in ihnen vor sich zu haben, in die Einsicht klärt, daß dies Eine das künstlerische Sich-selbst-Darbieten eines durch keine sonstigen Mittel aufzufangenden komplexen Welt- und Lebensganzen ist. Dieses Ineinander, dies Gewühl ist das Leben selbst; Menschen, Natur, Ereignisse, Kritik, Farben, Gefühle sind Elemente dieses homogenen Ganzen, und daß es ein Ganzes nicht nur ist, sondern dem Künstler als ein solches erschien und seinem Leser wieder als ein solches erscheint, wird nur der wunderbaren Fähigkeit dieses Lebens verdankt, sich selbst einem adäquaten dichterischen Geiste in künstlerischer Gestalt herzugeben.

Aber eben in seiner Allheit, seiner gesättigten Lebensfülle kann Jean Paul noch nicht als reiner Vertreter des Romantypus der dritten Stufe angesehen werden. Wir haben zwar diese Kunstform als eine neue Einheit aus den beiden ihr voraufgehenden interpretiert; aber als Form hat sie doch ihre Bestimmtheit und also ihre Begrenztheit, und diese liegt, wie wir ebenfalls sahen (ob. S. 8), in der Bewußtseinshaltung des Dichters, der seinem Stoffe als Dichter nunmehr wieder gegenübersteht, anstatt wie auf Stufe II — der klassischen Romanform — in seinem Stoffe, ja selbst sein Stoff zu sein. Daß Dichter und Stoff Eines sind, ist Vollendung und Grenze der zweiten Stufe; daß Stoff und Dichter wieder auseinandergetreten sind, ist die neue Sublimität, aber auch die neue Gespaltenheit des Geistes auf der dritten Stufe. Der Stoff ist nun das Leben selbst, und der Dichter ist nur noch als Vermittler der künstlerischen Wiedergabe, als Interpret des lebendig und selbständig gewordenen Stoffes noch tätig und gleichsam da. Eine solche Begrenzung der Haltung nun wird sich bei Jean Paul noch nicht nachweisen lassen: das

ganze Selbstbewußtsein der kritischen Epoche ist noch in ihm wach; das Schillernde des Gesamteindrucks seiner Werke, das — wie wir sagten — die Gewißheit ihrer letztlichen ästhetischen Einheitlichkeit gemeinhin nur im Unterbewußtsein läßt, rührt eben hierher: er, der dem Leben als dessen Geschöpf hingegeben ist, vermeint doch immerzu, es mit den Mitteln der kritischen Vernunft rational bändigen zu können. So wäre die „Ironie" schließlich nach Form und Gehalt sein letztes enttäuschendes Wort wie das seiner romantischen Zeitgenossen gewesen, wäre nicht eben sein Stoff, als ein Jungbrunnen des Geistes, in vollster Unmittelbarkeit erlebt, das unermeßlich reiche, tiefe und zarte Leben selber gewesen; dagegen sah ein Novalis als theoretischer Mensch doch nur ein sublimes aber blasses Abbild des Lebens, dessen der menschliche Geist denn doch zu seinem eigenen Verhängnis vergleichsweise rasch und leicht Herr werden konnte. Jean Paul aber ist dem Leben verfallen: mit dem klaren Auge eines Weltkenners und Kritikers — nicht weniger klar als das Auge Goethes, das die Welt des Wilhelm Meister sah — ist er hineingeschleudert in den Strudel eines Chaos von Welt, und eben die Klarheit seines kritisch geschulten Blickes läßt das Gesehene nur um so wirrer erscheinen. Man würde wohl nicht irren, wenn man — mit Gundolfs Terminologie — bei Jean Paul als Urerlebnis die phantasiebeschwingte opferbereite Hingabe an das All der Welt, und als das Bildungserlebnis den Geist des kritischen Idealismus vermutete: in dem Widerstreit beider erwächst seine Kunstform. Das Element der Selbstbewußtheit nun, der kritischen — genauer selbstkritischen — Einstellung gegenüber dem Stoffe, geht dem Dichter des Lebensromans in unserem engeren Sinne am meisten verloren; er gibt sich — mit oder ohne Bewußtsein und Willen — der Welt hin, die er schildert, erfährt sie als Subjekt, sich als ihr Objekt, er steht vor ihr wie der Realist vor der Welt, zu der er selbst gehört, nicht wie der Idealist streng gegenüber seinen Sinneswahrnehmungen. In dieser Entschränkung seines Selbst in eine Welt hinein, die nun vielmehr durch ihn spricht, als daß er zu ihr oder von ihr spräche, liegt aber doch wieder die Beschränkung: es ist mit ihr die Schranke aufgerichtet vor dem völligen Sich-hören-lassen, Sich-selbst-geben des Dichters, jenes charakteristische Moment der klassischen Kunst also, das den Lebensdichter Jean Paul mit Goethe verbindet und ihn von Rabelais nach rückwärts und

etwa von Dostojewski, Strindberg oder Fogazzaro nach vorwärts scheidet.

Dostojewski, Strindberg, Fogazzaro: drei Welten — die der Religiosität, die der Intellektualität und die des mystischen Ästhetizismus — und eine merkwürdige Verwandtschaft der künstlerischen Haltungen den drei verschiedenartigen Welten gegenüber. Diese drei Angehörigen des 19. Jahrhunderts gehören noch mitten im Epigonentum ihrer Umwelt zu den „Wegbereitern" für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Dem letztgenannten unter ihnen werden wir uns dann ausschließlicher zuwenden; die beiden anderen sollen nur im Vorübergehen vor uns hintreten.

Strindbergs Roman „Am offenen Meer" [12], der als Beispiel dienen möge, gibt sich durchaus als eine Geschichte, die unter Menschen auf einem landschaftlichen Hintergrunde — einer schwedischen Inselgruppe — spielt; unter Menschen, die mit Bezug aufeinander mehr oder weniger naiv existieren, lieben und hassen, kaufen und verkaufen, intrigieren. Ihnen gesellt sich nun ein Fremder zu, ein überlegener Geist, dessen Schicksal es ist, seine jeweilige Umgebung bis auf den letzten Grund zu durchschauen, zu kritisieren und sich endlich an dieser Gegenübergestelltheit zur Umwelt zu zerreiben. Es scheint also zunächst der Tatbestand unserer zweiten Stufe vorzuliegen, deren wesentliches Merkmal es ist, die Menschen gegenüber der Welt, abgelöst und selbstbezogen, vorzustellen. In der Tat steigert sich im Verlaufe der Erzählung die intellektualistische, bewußtseinsbetonte Haltung des Fischmeisters Borg gleichzeitig mit seiner willensbetonten, herrschsüchtigen Vereinsamung aufs äußerste: er beurteilt und analysiert Begegnisse und Menschen, bis sie sich rein aufgelöst haben, er vergewaltigt die Natur vermöge chemischer Mittel und optischer Wirkungen bis zur Vorspiegelung einer lebensgroßen südlichen Landschaft mitten auf der steinigen Insel des Nordens; er zerlegt das Phänomen des Meeresrauschens in seine materiellen Elemente und deren sinnliche Wirkungen; kurz, er treibt den Kult des stoisch-intellektuellen Gegenüberseins bis auf die Spitze und weiter bis zum Abbrechen der Spitze; und es bleibt ein gebrochener Wille, der sich an eine mit aller ratio und Selbsterkenntnis unvereinbare Liebesleidenschaft eben um der Irrationalität willen wegwirft, und ein gebrochener Intellekt, gebrochen durch Überspitzung, der Elementargewalt der Natur überliefert durch übersteigertes Streben,

sie wissenschaftlich zu beherrschen: ganz isoliert, ganz überwunden, vor dem letzten Zustande der Gehirnauflösung, rafft sich dieser Mensch noch auf, um das einzige zu tun, was ihm übrig blieb — sich seiner vergewaltigten Gottheit, der Natur, auszuliefern, indem er in sie eingeht, hinauszufahren auf das „offene Meer", seine letzte Heimat, und in ihm zu versinken — symbolisch einzugehen in das Element, das nun sein Subjekt geworden ist, dessen Element er seinerseits nun ist. Nachdem nun das Gegenübersein zur Natur zu einem Darinsein geworden ist, erinnert sich der Leser nachträglich, wie nahe das naturhafte Meer all diesem intellektbetonten Menschenleben war, vom Anfange des Buches an, das nach dem Meer heißt[13]: in Angst und Kampf gegen das offene Meer wurde der Mann zuerst uns vorgeführt, am Meere und im weiteren Kampfe gegen es schärfte und überschärfte sich seine Einsicht und sein Verstand, und dem Meere vereint er sich schließlich — das Meer also ist von Anfang an der „Held" der Geschichte gewesen, und es doch seinerseits nur als Vertreter oder Symbol des kosmischen, ratiofreien Seins der Natur, als dessen bedingte, willenlose Glieder uns Strindberg seine Menschen in diesem noch vom biologisch-materialistischen, nicht vom religiösen Glauben bestimmten Werke seiner Frühzeit schildert.

Aus dem romanischen Literaturkreise steht Zolas Übernaturalismus diesem Überbiologismus besonders nahe: gewisse entweder ins Übermenschliche gesteigerte oder am Übermenschlichen zerbrechende, jedenfalls aber dämonische, im Wollen willenlose Gestalten seiner Romane werden uns später in anderem Zusammenhange beschäftigen (s. u. Kap. 4 b 3 β).

Ebenfalls die Rolle von Werkzeugen in übermenschlicher Hand spielen Dostojewskis Gewaltmenschen: bei ihm ist es aber das Gegenteil des Naturbegriffs, nämlich ein höchst persönlicher Gottesbegriff, der das „Leben" in unserem hier verwendeten Sinne verkörpert; von Natur und Mitgeschöpfen ist bei Dostojewski nicht so sehr die Rede, als von dem alle Dämme des Rationalen nicht nur sondern der gegeneinander abgegrenzten Leidenschaften überschreitenden Toben des menschlichen Zusammenseins und von seiner Bedingtheit nur durch das transzendente Göttliche und durch dessen Widerpart, den Teufel. Kunstsymbolismus gibt es für Dostojewskis mächtige Feder nicht, das wäre nur eine Hemmung für diesen sprachgewaltigen Anwalt des in

Gottes Banden gefesselten Menschendaseins[14]; seine Zugehörigkeit zur dritten Stufe läßt sich überhaupt — gerade wegen seiner Macht und Weite, die jeder Einordnung spottet — nicht so einleuchtend machen wie die anderer „Wegbereiter"; man kann demjenigen nicht leicht die Augen öffnen, der in den „Brüdern Karamasoff" etwa eine „lehrreiche Darstellung des russischen Volkslebens" sieht. Dennoch möge gefragt werden: wer sind die handelnden, d. h. die leitenden, selbständigen „Personen" des Romans? Iwan, der haß- und intellektverzehrte, dem Wahnsinn verschriebene Unglückliche, oder sein unbesiegbar höflicher Gesprächsgegner, der leibhaftige Satan? Aljoscha, das natürlich-harmonische, von Leidenschaft noch verschonte Kind des Klosters, oder der Staretz Sossima, noch im Tode die Verkörperung christlicher Religiosität? Mitjä, der leidenschaftgepeitschte, hilflos gute, zwecklos tapfere Geopferte, oder — nicht vielmehr die Leidenschaft selbst, die bei Dostojewski nichts anderes ist als Gott im Sturmwind? Endlich: tritt der Großinquisitor, der Jesus wieder verurteilen würde, oder nicht vielmehr der wiedererscheinende Jesus selbst als Führer und Vollender jenes großen Gespräches auf, das man nun doch als eine Art symbolischen Zentrums des ganzen Werkes bezeichnen könnte? — Die Menschen in diesem Buche sind Blätter im Sturm oder im sanften Sausen, das aus dem göttlichen Munde bläst; sie sind nicht autonom, sondern Exponenten — „Symbole" — eines höheren Geschehens; das aber bedeutet, von der Seite der Kunstform angesehen, dritte Stufe des Romans, „Lebensroman". — Auch Dostojewski hatte eine naturalistische, genauer psychologistische Frühzeit; aber auch sein Raskolnikoff — obwohl er ein zweiter Napoleon sein möchte — ist durchaus Objekt, nicht Subjekt des Geschehens, Gegenstand seelischer Ereignisse, die sich mit naturbedingter Unentrinnbarkeit mehr an ihm als durch ihn abspielen, und die vom Dichter mehr „beschrieben" als „entwickelt" werden. Anschauendes Beschreiben ist überhaupt — ganz der realistischen Grundhaltung entsprechend — Aufgabe des Dichters der dritten Stufe, ebenso wie abstrahierendes Erklären der zweiten — idealistischen — Stufe gemäß ist.

Trotz allem Gesagten wird es nicht leicht sein (von den Mischformen ganz abgesehen), stoffliche und inhaltliche Maßstäbe zu nennen, an denen auch nur die Idealtypen der zweiten und dritten Stufe reinlich voneinander zu scheiden wären.

Meistens wird wohl den im „Entwicklungsroman“ vorgeführten Menschen die — wenn auch im Einzelfalle noch so sehr geschmälerte — freie Willensbestimmung, denen des „Lebensromans“ die Determiniertheit durch eine übermenschliche Macht zuzuordnen sein — wenigstens als Wertbegriff, als ethische Norm. Aber ein fester Maßstab ist das nicht. — Wenn ein stoffliches Kriterium den Lebensroman zu bestimmen scheint, so ist es das Zurücktreten der geschilderten Menschen in einen Gesamtraum des „Lebens“, wo sie nur noch als Elemente des Lebens neben anderen wirken, während sie sich auf der zweiten Stufe vielmehr von einem Hintergrunde des Lebens scharf abheben, oder sogar in der leeren Luft gegenseitiger Diskussion schweben. Jene stehen in der Welt, diese bewegen sich in einem „Milieu“. Der ältere französische Roman läßt wohl die Stadt Paris in allen Farben schillern, in allen Stimmungen, Tages- und Jahreszeiten mitspielen; „La Fille aux yeux d'or“, „Nabab“ oder „Sapho“ können nur in Paris spielen; dennoch bleibt dort Paris immer die Umgebung der freilich durch diese Umgebung gefärbten und mitbestimmten „Helden“. Wenn anderseits Zola einen Roman „Paris“ oder „Rom“ nennt, so entsteht doch nicht sowohl ein Epos der betreffenden Stadt, sondern eine von speziell den Verhältnissen einer Stadt ausgehende Schrift mit anderen Zielen. Daß eine Landschaft selbst Held einer Geschichte im künstlerischen Sinne ist, daß man ihre Züge genauer studiert und ihr Schicksal lebhafter verfolgt als diejenigen ihrer Bewohner, das scheint erst der neuen Zeit möglich zu sein. So ist etwa Barrès' „Colline inspirée“ die Geschichte eines Hügels, auf und an dem erhöhtes Leben sich abspielt — der Hügel selbst ist „inspiriert“ und durch das Weilen auf ihm ist es der Volksprediger; der Hügel aber verkörpert symbolisch das Mysterium des Heimatsinnes. So ist in Prousts „Swann“ „Hauptperson“ des ersten Teiles eigentlich kein Mensch, sondern das Städtchen Combray und seine Umgebung, um das gleichsam die geschilderten Menschen sich als „Milieu“ gruppieren statt umgekehrt.[15]

Dennoch — es gibt heute nicht nur Lebensromane; es wäre auch ein im inneren Sinne „moderner“ Roman ohne einen Helden oder mit einer Landschaft als „Held“ denkbar, der als Kunstwerk dennoch zur zweiten Stufe gerechnet werden müßte. Ja, wir brauchen uns mit dieser Erwägung gar nicht auf die gegen-

wärtige Zeit zu beschränken: wenn jenes stoffliche Kriterium, daß die Menschen hinter der Landschaft zurücktreten, den Lebensroman ausreichend definierte, so müßte mancher Zeit- und Heimatsroman älteren Stiles der dritten Stufe zugeteilt werden, wogegen wir uns vielmehr schon ausdrücklich verwahrten (ob. S. 7). Selbst wenn bei Manzoni die Geschichte der Lombardei im 17. Jahrhundert nicht auf den für solche Last zu gebrechlichen Schultern eines bäuerlichen Liebespärchens ruhte, sondern das Verhältnis umgekehrt wäre, so wäre das zwar für die „Promessi sposi" künstlerisch von Vorteil, aber sie wären deswegen doch kein „Lebensroman" in unserem Sinne. Die scheidenden Prinzipien unserer Stufen sind eben nicht spezieller, sondern allgemeiner, nicht stofflicher, sondern formaler Art. Solche Unterschiede, gerade weil sie tiefer als irgendeine stoffliche Einzelheit liegen, werden niemals am Inhaltlichen faßbar, sondern nur am künstlerischen Stil, sofern wir diesen richtig als den in seinen Ursprüngen geheimnisvollen, künstlerischen „Ausdruck" dinglicher Inhalte fassen. Man wird letzten Endes das Wesen eines Romans und seine Zugehörigkeit zu einer unserer Stufen nur durch stilistische Interpretation und also — bis einmal stilistische Normen gewonnen sein werden, so wie man stoffliche schon hat — nur von Fall zu Fall ergründen können. Damit ist unser ganzes Problem denn endgültig auf die Ebene der Form verlegt — in der Tat den Heimatboden aller wirklich künstlerischen sowohl wie kunstkritischen Arbeit. Wenn wir in diesem Zusammenhange noch einmal an die Bestimmungen denken, die sich uns auf den drei Stufen für das jeweilige Verhalten von Dichter und Leser ergaben, so sehen wir, daß unsere Frage von diesen persönlichen Seiten her einen Zugang zur Beantwortung gestattet. Die drei Romanformen sind verschiedene Ausdrucksformen viel eher als verschiedene Stoffgebiete; sie sind Ergebnisse des Aspektes, unter dem die eine und selbe Welt jeweilig gesehen wird. Der Ausdruck dieses Aspektes ist der dichterische Stil, als Vermittlung zwischen dem objektiven Sein der Welt und der subjektiven Auffassung dieses Weltseins. Hiermit bezeichnen wir nur den tieferen Gehalt der schon in Erinnerung gebrachten Tatsache, daß der Roman der unmittelbarste literarische Abglanz jeder geistigen Epoche und gleichsam der dichterische Begleiter des Geistes auf seinem Wege durch die Geschichte ist. In unseren kurzen Analysen Strindbergs und

Dostojewskis als Vertreter der dritten Stufe wird sich bestätigt haben, daß das „Leben“ sich dort gleichsam als Scheidewand zwischen den Dichter und seine Gestalten schob; er sieht seine Personen nicht mehr sowohl als Einzelwesen wie vielmehr als Funktion der Gewalten, die wir zusammenfassend „Leben“ nannten; und seine eigene Arbeit — um das noch einmal zu sagen — besteht nicht mehr so sehr in der Eingießung seines eigenen Inneren, seiner Meinungen und Erfahrungen, in seine Personen, sondern eher darin, einem Lebensganzen, in welchem Individuen, Meinungen, Erfahrungen nur noch Elemente sind, die Form abzulauschen und ihm künstlerisch gerecht zu werden.[16] Dies ist nun seine Hauptaufgabe, hinter der alle Einzelaufgaben, Gestaltung von Lebensschicksalen, stoffliche Erfindung usw., in die zweite Reihe treten dürfen, ja müssen.

Eine besondere Art der Lösung dieser höchsten und zwar formalen Aufgabe wollen wir nun an den Romanen des Antonio Fogazzaro kennen lernen. Bisher sprachen wir hauptsächlich von nordischen Vertretern des „Lebensromans“; auch unser Versuch einer Anknüpfung an den deutschen romantischen Roman konnte von vornherein zeigen, daß es sich hier um eine Kunstform handelt, die ihrer ganzen Eigenart nach dem Wesen irrational und metaphysisch gerichteter Völker natürlicher ist als dem von Ursprung her und bei allen individuellen Ausnahmen doch eher aufs Rationale und Positive gerichteten Wesen der Franzosen und Italiener, deren Romantikertum im Ergebnis fast klassischer ist als der deutsche Klassizismus. Sei es aber nun, daß solche Grenzen niemals scharf sind oder daß Fogazzaro, den es immer zu den Germanen zog, kein reiner Vertreter seines Volkes ist — wir werden in diesem Italiener einem ausgeprägten Vertreter des mehr sentimentalen als intellektuellen, des irrationalistischen und symbolistischen Lebensromans begegnen.

Drittes Kapitel.

Fogazzaros Stilkunst.

Wir wenden uns zum Versuch, den Fogazzaroschen Roman aus sich selbst heraus, besonders nach seinen stilistischen Eigenschaften, kennen zu lernen. Bei dieser Betrachtung lassen wir die in den bisherigen Kapiteln gewonnenen Begriffe und Grundlagen zunächst wieder aus den Augen; wir studieren den Stil, die künst-

lerische Seinsart des Dichters, unbekümmert darum, ob sie „symbolistisch“ ist, seine Erzählweise, unbekümmert darum, ob er „Lebensromane“ erzählt. Später wird es dann unsere Aufgabe sein, die gewonnenen Ergebnisse mit den grundlegenden Betrachtungen des Anfangs zu verknüpfen.

Fogazzaro ist es in der literarischen Kritik nicht gut ergangen. Nachdem er während seiner letzten Lebensjahrzehnte fast über Gebühr und Verdienst bejaht und bewundert worden war, ist er sofort nach seinem Tode einer überraschenden Minderbewertung verfallen. Er ist heute auch in seinem Vaterlande — trotz fortgesetzt neuer Auflagen — im wesentlichen vergessen. Was seine Stoffe und Tendenzen betrifft, so hat dies Schicksal wohl innere Berechtigung, obwohl ich mit Voßler[17] an die Möglichkeit seiner Auferstehung auch in diesem Sinne glauben möchte; der Stil aber, der künstlerische Fruchtboden, der ästhetische Gehalt seines Werkes ist unvergänglich und unveräußerlich. Das Wesen dieser Kunst als solcher, dieses in seiner Art vollkommenen Stils aber hätte einer voraussetzungslosen Betrachtung auf seine künstlerische Seinsart, Gründe und Ziele bedurft, die ihm — soviel ich finde — bisher nicht zuteil geworden ist. Entweder unbedingte, kritiklose Bewunderung, wie durch den gutmütigen Rumor[18], oder groß angelegte Lebensbeschreibung, aber unter verhältnismäßiger Zurückstellung ästhetischer Fragestellungen, wie in dem noch neuen, inhaltreichen und tiefen, weit über den normalen Rahmen der Personbiographie hinausreichenden Werke Gallarati-Scottis[19]; als dritte Form der Äußerung über unseren Dichter findet sich ablehnende Kunstkritik, vertreten nach B. Croces maßgebendem Vorgang besonders durch den mehr scharfzüngigen als scharfsichtigen Eugenio Donadoni.[20]

Das Buch Donadonis, das uns also hier näher angeht, ist von autorativer deutscher Stelle als „beste kritische Analyse von Fogazzaros Werk“ bezeichnet worden[21] — aber man darf wohl, zumal auch der deutsche Referent dies Urteil dann etwas einschränkt, hinzufügen, „beste, weil es keine bessere gibt“. Für mein Gefühl verfügt Donadoni über einen Köcher scharf gespitzter literarhistorischer Pfeile, mit denen er aber regelmäßig daneben trifft. Es ist von vornherein in der Literaturwissenschaft ein methodisch widersinniges, leider dennoch oft wiederholtes Unternehmen, einen Gegenstand, den man selbst grundsätzlich

ablehnt, monographisch zu behandeln; so steht Donadoni zu Fogazzaro, und daher beendigt der Leser denn die Lektüre des Donadonischen Buches, ohne von Fogazzaros Künstlerschaft, der es gewidmet ist, wesentlich mehr zu wissen als vorher. — Auch die namhafteste Behandlung unseres Dichters in deutscher Sprache[22] ist nur kurz und ihrem Gegenstande nicht unbedingt freundlich gesinnt. So ist denn das Vorurteil für unseren Dichter auch in Deutschland nicht gut; aber grade aus diesem Grunde scheint eine neue Prüfung des Tatbestandes nicht zwecklos zu sein.

I. Natur.

Donadonis Unverständnis für das, was Fogazzaro ist und will, tritt besonders dort hervor, wo er den gerade in den reifsten Werken immer mehr anwachsenden Kern der Fogazzaroschen Kunst, nämlich des Dichters Verhältnis zur Natur, als lästiges Nebenwerk abtut.[23] Wenn es schon von vornherein unwahrscheinlich ist, daß ein gereifter Dichter seine beste Kraft in Überflüssigem und Nebensächlichem vertun sollte, wenn also — auch bei ablehnender Stellung — sein Kritiker jedenfalls verpflichtet ist, dasjenige, worauf der Dichter die meiste Mühe verwendet hat, auch in die Mitte der kritischen Betrachtung zu stellen: so überhebt Fogazzaro uns jedes Zweifels an Sinn und Gewicht seiner Naturbeschreibungen, indem er auf Grund seines Nachdenkens über Wert und Unwert der evolutionistischen und speziell der darwinistischen Naturlehre den Dichter geradezu als den berufenen Vertreter einer gleichzeitig religiösen und evolutionistischen Naturanschauung hinstellt, und somit also selber mit vollem Bewußtsein die Natur zum Zentrum seiner dichterischen Bestrebungen erklärt; Natur in einem tief und weit gefaßten Sinne, dem wir noch näherkommen werden. Hören wir zunächst grundsätzliche Worte von ihm: „Nun! unter denjenigen, die inmitten dieses eitlen Getümmels mit hochgetragener Stirn und lächelnden Lippen zur Verteidigung der neuen Wahrheit und gleichzeitig der alten Glaubenssätze aufstehen, ist auch der Dichter berufen, sich zu erheben. Wenn wir, Dichter des Spiritualismus — poeti spiritualisti —, die verborgenen Stimmen der Dinge hören und ein dunkles Leben, Keime und Spuren von gleichsam menschlicher Trauer und Lust in Winden, Wellen, Wäldern, in fließenden Wassern, in den zarten Gestalten der Blumen, in den aus-

drucksvollen Konturen der Felsen, in den Umrißlinien gedankenvoller Gebirge fühlen — so sagt Ihr uns zuweilen, daß wir träumen, und so ist es; aber wie alle Träume hat auch der unsere einen Ursprung in der Wirklichkeit. Unsere Zuneigung zur Natur, wo sie nicht eine schlecht einstudierte, eitle Rhetorik ist, enthält wirkliche Beziehungen zwischen Menschen und Dingen, eine enge Verwandtschaft, deren Dokumente[24] die Wissenschaft mühselig wiederfindet, während wir sie schon seit langer Zeit im Herzen fühlen." — „Wir, die wir glauben, im Schoße der niederen Tiernatur getragen worden zu sein, haben für sie ein religiöseres und moralischeres Empfinden (sc. als die Altgläubigen), das in der Tat in unser praktisches Leben eindringt, ein Element unserer modernen Zivilisation (civiltà) wird" (Ascens. um. p. 89. 138).

„La nostra simpatia per la natura, ove non sia una vana rettorica male appresa" — dies mag zunächst genügen, um zu beweisen, was dem unvoreingenommenen Leser Fogazzaros sowieso bewußt ist: seine künstlerische Gestaltung der Natur ist nicht nur ein stilistischer Schmuck — obwohl sie bei einem eben durch seine Stilistik bedeutsamen Künstler selbst dann nicht mit einer Handbewegung abzutun wäre — sondern sie ist geradezu Herzblut und innerster Sinn seiner Dichtung. Wir begegnen in den angeführten programmatischen Äußerungen einer Auffassung vom Wesen der Natur, die etwa an Fechners spiritualistisch-evolutionistische Lehre von den Dingseelen gemahnt. Im einzelnen werden wir uns über diese Grundanschauungen unseres Dichters noch im Laufe unserer weiteren Betrachtungen Rechenschaft geben (s. bes. u. S. 61 f.); es liegt uns aber nicht sowohl an den Grundsätzen selber als an ihrer Wirkung auf den Kunststil, den wir kennen lernen wollen. Wäre nicht dieser Kunststil aus ihnen erwachsen, so wären sie als solche — trotz einiger scharfsinniger Hinweise, die Fogazzaro in die große Debatte hineingebracht hat — nicht von entscheidender Bedeutung, denn als Denker war er nicht selbständig genug. Alles geistige Leben in ihm ist als Element in seine Künstlerschaft aufgegangen; als solches ist es zu werten, als solches aber auch wertvoll. Über die Fragen des Darwinismus, über Biologie, Autonomie des Geistes und Religion sind damals, wo diese Dinge das Denken erschütterten, weit wichtigere Äußerungen laut geworden als das, was Fogazzaro in seinen wissenschaftlichen Vorträgen

und Aufsätzen[25] vorgelegt hat; aber vielleicht kein Dichter jener Zeit ist so innig von diesen theoretischen Lebensfragen in seinem dichterischen Kern durchdrungen worden, hat sich so ehrlich und mit solch anhaltender wissenschaftlicher Bemühung mit ihnen auseinandergesetzt, und ist dennoch — dies ist uns die Hauptsache — so ganz und unmittelbar Dichter geblieben wie Fogazzaro. Er selbst erzählt uns, daß ihn Gefühle von der Lebendigkeit der Dingwelt und dem Erwachsen der Menschheit aus ihr, und von einer „bellezza sensibile del Bene superiore ai sensi" längst bewegt hätten, ehe er auch nur auf den Gedanken kam, sie mit wissenschaftlichen Mitteln zu rationalisieren; daß ihn Chateaubriand mit seiner „vision soudaine des âmes des choses"[26] fasziniert hatte, als er noch ein Kind war (Asc. um. p. 93 ff. 191). Die wichtigsten wissenschaftlichen Aufsätze sind 10 und 12 Jahre nach seinen ersten entscheidenden Dichtungen erschienen: in „Malombra" und „Daniele Cortis" ist die ganze Gedankenwelt dichterisch schon lebendig und stilistisch schon entwickelt, die er sich rational erst weit später zum Bewußtsein gebracht hat; und doch schrieb er jene Dichtwerke erst als reifer Mann, begann also erst als älterer Mann mit Erfolg zu theoretisieren.

Wie ganz er Dichter war, geht nicht nur aus diesem zeitlichen Voranstehen der dichterischen Arbeit in seinem Leben, sondern noch mehr daraus hervor, daß auch in den später — nach Beginn seines wissenschaftlichen Arbeitens — geschaffenen Dichtwerken nichts von Theorie, Abstraktion, Spekulation — zu schweigen von wissenschaftlichen Einzelnotizen und Zettelkästen — zu spüren ist. „Piccolo mondo antico" erschien wenige Jahre nach den Aufsätzen; wer würde hinter dieser unmittelbarsten, intimsten, lieblichsten aller Menschen- und Naturdichtungen einen mit den Naturwissenschaften um religiöse Erkenntnis ringenden Geist wittern? — „Leila", das Werk seines hohen Alters, ganz durchdrungen von den Ergebnissen seines theoretischen und politischen Nachdenkens, hat sie doch so völlig in sich aufgesogen, daß auch die zahlreichen Gegner dieses Buches eines nicht an ihm auszusetzen gefunden haben: störende Reste rationaler Besinnung im dichterischen Elemente.

Es ist hiernach begreiflich, wenn oberflächliche oder böswillige Kritik, wie die Donadonis, überhaupt nicht bemerkt hat, daß die Fogazzaroschen Naturschilderungen in seinem dichterischen Boden unlöslich verwurzelt und also jedenfalls das Gegen-

teil von überflüssigen Zutaten sind. Gerade daß er sich so zurückzuhalten wußte, muß man ihm zum höchsten Lobe anrechnen: es beweist bei diesem nicht in allen Lebensverhältnissen taktvollen Manne einen künstlerischen Takt, bei diesem der Eitelkeit sehr zugänglichen Charakter eine künstlerische Bescheidenheit, bei dieser bis zur Weichlichkeit verletzbaren Seele eine künstlerische Härte und Selbstzucht, die auf seine Eignung zum Künstler das Siegel drückt. Wie nahe hätte es ihm gelegen, mit seinen natur- und religionsphilosophischen Eroberungen — schwer erkämpft, wie sie waren — in seiner Dichtung zu prunken — ihm, der einmal ausgesprochen hat: „Mein ganzes Werk tränkt seine Wurzeln in einer Welt- und Lebensanschauung, von der mein Wesen durchdrungen ist“ (Asc. um. p. 189). Er hätte für ein solches Verfahren sogar keine geringen Vorbilder gehabt: Leopardi und Manzoni, Flaubert und Zola, Jean Paul und Schiller lassen oft die Dichtung fast ersticken unter philosophischen, historischen, psychologischen, naturwissenschaftlichen, ästhetischen Erwägungen und Lesefrüchten. Bei Fogazzaro merkt man nichts von solchen künstlerisch heterogenen Bestandteilen — abgesehen natürlich von seiner bekannten modernistischen Tendenz, von den katholischen Reformabsichten, denen zwei seiner Bücher allerdings künstlerisch geradezu zum Opfer gefallen sind. Aber daß diese Reformtendenzen bei ihm nicht isoliert waren, nicht etwa in einer primär kirchen- oder sozialpolitischen praktischen Anlage wurzelten, sondern daß sie vielmehr eben als letzte praktische Ergebnisse aus jenen Theorien über den spiritualistischen Menschheitsfortschritt stammten, davon ahnt auch der unbefangene Leser des „Santo“ nichts, sondern das erfährt man ausschließlich nur aus den wissenschaftlichen Aufsätzen des Dichters. Wir werden später in anderem Zusammenhange auf den fast völligen Mangel allgemeiner Sentenzen in Fogazzaros dichterischem Stil zu sprechen kommen (s. u. S. 46 f.), während er umgekehrt diese Stilmittel in seiner wissenschaftlichen Sprache geradezu pflegt; was für seine Sprache gilt, die bei den wissenschaftlichen Stoffen allgemein und begrifflich, bei dichterischem Ziel ganz entbegrifflicht, ganz individualisierend und gefühlsbetont verfährt, das gilt also für sein ganzes Werk: die Begriffe sind ins Irrationale, die Deduktionen in Erlebnisse aufgelöst; das Gedankengerüst ist abgebrochen, und der künstlerische Bau steht schön und frei, in sich selber ruhend, nach seinen eigenen Gesetzen getragen, da.

a) Dinghaftigkeit.

In einer scheinbar unbedeutenden sprachlichen Erscheinung spiegelt sich offenbar diese künstlerische Gesinnung Fogazzaros. Im Gegensatz zu anderen philosophisch gerichteten Naturdichtern ist bei ihm das Wort „natura" in den Dichtwerken ganz auffallend selten zu finden, während es in seinen natur- und religionsphilosophischen Aufsätzen häufig begegnet.[27] Hierin „spricht" sich aus, was wir im allgemeinen schon erörterten: Fogazzaros Zugehörigkeit zum Natursein ist, sofern er Dichter ist, bis an sein Ende geblieben, ja noch immer mehr geworden, was sie in seiner vorwissenschaftlichen Periode war — naiv, gefühlsmäßig, persönlich, so daß allgemeine und umfassende Bezeichnungen sie nicht ausgedrückt hätten. Der Kritiker der Natur, der ihr gegenübersteht, spricht mit dem Allgemeinbegriff zu ihr — „ständ' ich, Natur, vor dir, ein Mann allein" — so Rousseau oder öfters Leopardi; der weiche, hingebende Freund der Natur bleibt „in" ihr, selbst nachdem sie ihm zum Gegenstande theoretischen Nachdenkens geworden ist, und spricht zu ihren Teilen, als deren einen er sich selber weiß, nicht so sehr zum Ganzen. — Nur in zwei zeitlich frühen Büchern habe ich — wenn mich die Aufmerksamkeit nicht täuschte — das Wort „natura" ausdrücklich angewendet gefunden: in „Miranda" ruft der städtisch verdorbene Enrico verzweiflungsvoll „Madre Natura" an und bezeichnet später seinen Zustand der Entspannung und Beruhigung mit den Worten „a me pareva entrar nella natura / e la natura entrar in me" (Poesie p. 55. 77); hier ist der abstrakte Ausdruck wohl mit Absicht angewendet; denn wenn sich so auch der erste „natürliche" Gefühlsausbruch einer sich selbst entfremdeten Seele äußert, so ist die Form des Anrufes doch nicht die eines echten Kindes der „Mutter Natur", sondern so äußert sich ein großstädtischer Literat, der sich zur Abwechslung einmal auf den Rousseau gelegt hat: und eben dies will der Dichter zum Ausdruck bringen. — Und in dem etwas krassen, mehr theoretisierenden als beschaulichen „Mistero del poeta" — Fogazzaros uncharakteristischstem Roman, den denn auch Donadoni (p. 169) zu den bestgearbeiteten rechnet — berichtet der ungenannte Icherzähler folgende Jugenderinnerung: „Ich beobachtete, wie ich langsam in den Bergen aufwärts stieg, daß die Natur, meine alte Freundin, nach zwei Jahren des Schweigens sich anschickte, zu mir zu sprechen. Man muß schon solch ein unnützer Visionär

sein, um zu wissen, welche Wonne es ist, sich bei Felsen, Wassern und Pflanzen im Stande der Gnade zu fühlen" (Mist. p. 31). An einer solchen Stelle genügt der Einschlag von Ironie, um ihre Unnaivität zu beleuchten[28]: wer mit greisenhafter Selbstverspottung von seinem eigenen Jugenderlebnis als dem eines inutile visionario spricht, der ist gewiß nicht mehr „in" diesem Erlebnis, sondern ihm „gegenüber", und der abstrakte Begriff stellt sich hier also ebenso ungesucht ein, wie ihn die unmittelbarere Dichtersprache Fogazzaros sonst umgeht.

Selbst an diesen seltenen Stellen, wo sie genannt wird, erscheint aber „natura" in gefühls-, nicht intellektbetonter Bedeutung; auch hier nicht etwa als Ausgangspunkt einer Biologie oder sonstigen Naturwissenschaft, so wie wir es etwa bei Strindberg sahen. Daher die immer aufs lebhafteste betonte Abneigung unseres Dichters gegen allen Naturalismus als den Versuch, die Naturwissenschaften künstlerisch anzuwenden. Diese Abneigung war bei ihm instinktiv längst, ehe er sie sich theoretisch zum Bewußtsein brachte; sie war von Anfang an nichts als die nur künstlerisch begründete Auflehnung des Unmittelbaren gegen das Mittelbare, des Lyrischen gegen das Tendenziöse; erst später verfestigte sich hieraus der gedankliche Gegensatz eines religiösen Naturspiritualismus gegen einen scheinbar atheistischen Materialismus, und der für Fogazzaro hiervon untrennbare ethisch-ästhetische Gegensatz gegen das naturwissenschaftlich-technische Ideal der modernen Zivilisation — „quella civiltà che afferma avere in sè stessa la propria origine, la propria forza, il proprio fine" (Disc. p. 155). Wenn er diese Zivilisation dann doch wieder als erreichte Stufe des von ihm geglaubten immanenten Menschheitsfortschrittes bejaht (Asc. p. 177 f.), so findet solcher Widerspruch seine Auflösung wohl weniger in den Dingen selbst als in der Unruhe eines einerseits um künstlerische Selbstverwirklichung, anderseits um Weltverständnis und Weltgeltung bemühten Geistes.[29] Der feste Angelpunkt, um den dieser Geist bei allem Schwanken sich dreht, ist seine ästhetische Überzeugung; sie läßt ihn mit den französischen Symbolisten, von denen ihn im übrigen eine Kluft trennt (s. u. Kap. 4 a), gegen die Goncourt und Zola Front machen, ebenso wie in anderem Bereiche gegen Darwin und Häckel: „Ci ho, per esempio, dei meccanismi usati da romanzo. Li darei per una miseria; supponga per il volume Chérie di Goncourt..." „... vedo in

tutte le anime qualche riflesso bagliore di una luce ignota, di una idea sovrana; e non posso veder la luce dell'idea sperimentale neppure nel cervello di Emilio Zola..." (Liquidazione: Fedele p. 322. 324 f.); „... è forse destino che questo edificio (sc. einer psicologia spiritualista) sorga ...nel tempo in cui tante tristi rovine morali ...accusano di sè il materialismo scientifico, la negazione dello spirito" (Disc. p. 186).

Aus diesen Grundlagen erwächst nun ein scheinbarer Widerspruch unseres Dichters mit sich selbst, der sich nur aus seiner Umwelt erklärt. Der gewiesene Weg für eine Gesinnung wie die seinige war in der Zeit um 1880, als die neue prinzipielle Wendung der Philosophie zu den Dingen zurück noch nicht vollzogen war, der Weg des Idealismus: ein spiritualistisches Streben — mochte es im übrigen noch so wenig im strengen Sinne idealistisch sein — mußte sich in idealistisches Gewand kleiden. Wie wir Fogazzaro bisher schon kennen gelernt haben, in seiner frommen naiven Hingegebenheit an das Sein der Dinge, so hätte er sich — da er anderseits doch der theoretischen Besinnung bedurfte — in heutiger Zeit fraglos der Phänomenologie oder dem kritischen Realismus verschrieben. Statt dessen flüchtete sich sein rein gefühlsmäßiger Drang, das Seelische in die Umwelt einzuschmelzen, in allem, was er sah und schrieb, selbst zu sein, die Natur nicht — nach Art der Naturalisten — zu schildern wie sie „ist", sondern wie sie für uns ist — all dies „realistische" Verhalten flüchtete sich in die ihm in keiner Weise mehr angemessene, theoretische Form des Idealismus. Äußert Fogazzaro sich theoretisch über sein ästhetisches Verhalten, so tut er das in Wendungen, die seiner dichterischen Praxis geradezu ins Gesicht schlagen. „Nur im unsterblichen menschlichen Gedanken werden auch Schönheit und Jugend der Natur unsterblich" (Mist. p. 151). (Seine Dichtungen selbst besagen, wie wir sehen werden, das Gegenteil). — „Nein, die Schönheit ist nicht in den Dingen; sie ist im Geiste, wo die Bilder der Dinge sich färben, wenn sie dort glänzt, im Schatten und Licht, gemäß ihren Formen." Dieser Gedankengang wird ihm jedoch gleich selbst bedenklich, und er findet den religiösen Ausweg: „Aber der menschliche Geist bringt sie nicht mehr hervor, als er die Wahrheit, das Sein der Dinge hervorbringt. Sie kommt ihm von oben. Sie ist göttlich, sie ist Geist, sie färbt die Bilder der geistigen Welt... ebenso wie die der natürlichen Welt" (Asc. p. 206). — Einmal

nennt er den Dichter — ganz im Stile des 18. Jahrhunderts — „animatore geniale della natura“ (Disc. p. 214): an seinen Dichtungen gemessen, ist auch dies geradezu eine Umdeutung seiner selbst, offenbar nur dem eitlen Bestreben entsprungen, um jeden Preis begriffliche — wenn auch veraltete und ungeeignete — Formulierungen für etwas zu geben, was er seiner Veranlagung nach nur im praktischen Beispiel — nämlich eben in der Dichtung — geben konnte und durfte. Wenn sich uns als seine bezeichnendste dichterische Eigenschaft zeigen wird, daß er die Dinge schilderte so, wie sie ihm begegneten, nämlich in ihrer eigenen immanenten Beseeltheit, so bedeutet das, daß er sie in ihrem eigenen Sein, also eben gerade nicht idealistisch, faßte.

Demgegenüber kennt er bei seiner Betrachtung der Menschen das kritische Verhalten sehr wohl. Er selbst pflegt — im Grunde ganz konsequent — nicht die Natur, sondern die Menschen als Hauptgegenstand seiner Kunst zu bezeichnen: denn als „Gegenstand“ faßt nur die Haltung der Bewußtheit ein Ding auf. Den Menschen gegenüber kennt er daher auch die naturwissenschaftliche Kritik der psychologischen Methode. Silla, der Held der „Malombra“, unter allen Selbstschilderungen Fogazzaros sein getreuestes Spiegelbild, widmet sich psychologischen Studien und sucht mit diesem Mittel die Welt zu meistern, deren er praktisch nicht Herr werden kann. Bezeichnend genug ist freilich für das Urbild, daß Silla diese Forschungen vornimmt, „gehorchend nicht nur einer philosophischen Einsicht, sondern als Trost für die ihm von der Welt zugefügten Kränkungen“ (s. Mal. p. 262). Also Wissenschaft als Lösung für Ressentiment, für persönlichste Gefühlshemmungen; so daß auch hier nicht sowohl eine wirklich sachliche wissenschaftliche Einstellung vorläge, wie vielmehr eine Spannung zwischen persönlichen und objektiv-geistigen Anliegen. Jedenfalls ist hier, wo es sich um Menschen handelt, ein wissenschaftliches Verfahren im künstlerischen Stile selbst dargestellt, das sich innerhalb des Kunstwerkes nicht verhüllt, sondern ausspricht. Seinen Menschen gegenüber gibt sich der Dichter Fogazzaro offen als Psychologe; der Leser spürt nicht nur den naturgegebenen psychologischen Takt des Dichters, auch die theoretische Arbeit, vermöge deren Fogazzaro zu seinen meisterhaften Schilderungen intimster menschlicher Vorgänge und Wechselbeziehungen den Grund legt. Das Wort „Psychologie“ ist in seinem dichterischen Stile gar nicht selten: ein Wort wie „Evolu-

tionismus“ ist dort so wenig zu Hause wie das Wort „Natur“ selber in seinen Naturschilderungen. Er ist „in“ der Natur, er ist „gegenüber“ den Menschen; nur bei diesen, nie bei Naturdingen, kennt und übt er daher auch die Satire. —

War somit das intellektualistische und gar das rationalistische Verhalten gegenüber der Natur für Fogazzaro undichterisch, so blieben ihm zwei Wege übrig, um als Dichter zu ihr zu gelangen: einerseits die Richtung auf das dumpfe Allgemeinste, auf ein Ahnen von Mächten, ein schauerndes Sich-verbundenfühlen und Beherrschtsein, ohne klares Bewußtsein, womit und wovon; — anderseits die Richtung auf ein ebenso unmittelbares und untheoretisches Ansprechen der natürlichen Einzelheiten, Vogel, Quelle, Baum und Berg, Luft, Donner und Blitz, wie sie sich zeigen und wie der Dichter sie sieht. Nie ist Fogazzaro so ganz sprachbegnadeter Dichter, wie wenn er in dieser zweiten Richtung geht — und er tut dies je mehr, je älter er wird; nie spürt man anderseits sein Grundgefühl so, als wenn er — seltener — jene erste Richtung ausgesprochen einschlägt, die unausgesprochen immer seine Grundrichtung ist. Denn die Natur ist ihm der Hort des Geheimnisvollen und des Göttlichen, und unter allen scharfbelichteten Einzelheiten seiner Naturdichtung glänzt diese dunkle Gefühlsfülle, dies oft im Unbewußten bleibende Ahnen großer allgemeiner Mächte, die das All durchdringen und auch in jeder zart und klar gestalteten Einzelbeobachtung letztlich zur Sprache kommen.

Nicht „natura“, sondern ein anderes, auch allgemeines, aber gefühlsnäheres Wort wendet er an, um diese von Empirie wie von Theorie gleich weit entfernte Naturverbundenheit auszudrücken — das Wort „Ding“ oder vielmehr „Dinge“. Er sagt selten oder nie „cosa“, dagegen ist der Plural „cose“ eines seiner meistgebrauchten Wörter; darin drückt sich die Richtung auf das Unbestimmte aus, in der Fogazzaro beim Gebrauche dieses Wortes geht: nicht sowohl von dem oder jenem „Ding“, sondern vielmehr von „Dingen“ als solchen, in ihrer Dinghaftigkeit, ist die Rede. So ist denn das Wort „cose“ bei ihm fast immer vom Hauche einer gewissen Unheimlichkeit umwittert. Einige Stellen: Massimo hat vergeblich zu beten versucht und erhebt sich verzweifelnd und sich selbst zum Ekel — „gli era parso che le cose mute lo deridessero; si era deriso egli stesso“ (L. p. 372). — „Mir scheint, daß wir das Sein der Dinge (l'essere delle cose),

ihren Geist verstehen würden; daß unseren Sinn Visionen unseres zukünftigen Lebens, unglaubwürdiger Glanz von Visionen durchdringen würde" (Mal. p. 251). Hier ist besonders der nah gefühlte Zusammenhang zwischen cose und Göttlichem zu beachten. — Ganz unanschaulich, gefühlsbeladen, man möchte sagen mystisch, etwa: „Immer wieder fuhr er auf, erneuernd den Beschluß, blindlings, stummen Bewußtseins, zu gehen, wohin ihn die verborgene Gewalt der Dinge (la occulta violenza delle cose) und seine befreiten Leidenschaften tragen würden" (ib. p. 291). Das „portare" ist doppelsinnig, sofern Massimo während dieser Gedankengänge im Wagen sitzt, auf der verhängnisvollen Fahrt zu Marinas Schlosse; daß gleichwohl mit den „cose" hier nicht Wagen und Pferde gemeint sind, braucht kaum gesagt zu werden; vielmehr handelt es sich ganz allgemein um das Dingliche, das außer uns Liegende, aber uns in sich Fassende, um die unheimliche Sachgewalt des „Lebens" — und diese übermächtige und dunkle, schicksalhafte Dinggewalt ist hier noch schärfer abgehoben durch Gegenüberstellung der „freien Leidenschaften", also des immanent Menschlichen. Ebenso kontrastieren die äußeren mit den inneren Mächten am letzten Schlusse des Buches, also leitwortartig betont: „... jeden Tag einen Schritt weitergestoßen, von dem gewaltsamen Übelwollen der Dinge (violenta malignità delle cose) und von den Schwächen der eigenen Natur..." (ib. p. 422). — „Es war die Stunde, die das Herz verwirrt; jene Stunde, da das Licht verschwindet und Dinge und Seelen (le cose e le anime) sich sozusagen von einer lästigen Überwachung frei fühlen; die Berge scheinen sich breit und bequem auf die Ebene zu legen, die Felder überschwemmen Gehöfte und Dörfer, die Schatten werden körperlich, die Körper verrauchen in Schatten, im menschlichen Herzen versinken Eindrücke und Gedanken des Gegenwärtigen, und empor steigt eine verworrene Bewegung ferner Erinnerungen, Schattenbilder, welche weich stimmen und im stillen seufzen machen" (ib. p. 35). — So ruft jede Art von unirdischer, entrückter Stimmung — Religiosität, Schicksalsahnung oder die Erinnerungs- und Dämmerstunde eines alten einsamen Mannes — das Wort „cose" herbei, als ein umweltliches Korrelat zu dem in seiner Unbestimmtheit gefaßten Seelenzustande. Die zuletzt von uns angeführte Stelle legt nun den Begriff der cose in Einzelheiten auseinander, die aber den Charakter des Unheimlichen, weil

Zwitterhaften, bewahren: die Berge, Felder, Schatten sind lebendig, und zwar auf eine groteske unwirkliche Weise; sie verdrängen einander vom Platze, sie nehmen die gegenseitige Gestalt an, ein Schattenkampf der Dinge im Dämmerlicht spielt sich ab, keines von ihnen ist deutlich als es selbst zu erkennen, nur ihre Dinghaftigkeit als solche bleibt vernehmbar und stellt sich in Gegensatz zur Seelenhaftigkeit der „anime", in denen ein ähnlicher Wirbel von Vergangenheit und Gegenwart, Traum und Wirklichkeit vor sich geht.

Diese Neigung, sinnliche Allgemeinbegriffe in ihrer Unbestimmtheit walten zu lassen, ist nun bezeichnend für jede Phantasie, die dinglich eingestellt und nicht vorwiegend intellektualistisch gebunden ist. Es sei uns erlaubt, hier eine Linie von Fogazzaro rückwärts ins Mittelalter und dann nach vorwärts zu ziehen. Intellektuelle Bändigung der Phantasiegewalt ist so kennzeichnend für Dantes künstlerische Haltung, daß man erstaunt ist, bei ihm dennoch einen solchen — wie wir heute sagen würden — expressionistischen Stilfaktor zu finden; es sei etwa an den Abflug des Geryon erinnert, wo es heißt:

„Und dann erschaut' ich — denn ich sah's nicht vorher —
Das Abwärtskreisen durch die großen Übel,
Die von verschiedenen Seiten näher kamen."
(Inf. 17, 124 ff.)

Die „gran mali" erweisen sich konkret als die Höllenqualen des achten Kreises; aber in dieser unbestimmten vorgreifenden Ausdrucksweise liegt mehr Grauen und eine weitere Perspektive, als nachher in der genauesten Einzelbestimmung und krassesten Einzelschilderung liegen kann und soll.[30] Wie gesagt, Dante ist geistig allzu gebändigt und auf Klärung seiner Undeutlichkeit gestellt, als daß er sich das poetisch so sehr suggestive Mittel der Unbestimmtheit leicht gestatten könnte, so vertraut auch der andere Bestandteil dieses dichterischen Verfahrens, die dinghafte Einstellung, seinem scholastischen Weltbilde war. Es ist bezeichnend für den Unterschied, wenn Fogazzaro demgegenüber den dunklen Allgemeinbegriff der „cose" sogar auch in wissenschaftlicher Prosa anwendet: „promette al poeta intimi colloqui con le cose ispiratrici" — „penetrare nelle viscere delle cose" — heißt es in seinem großen Aufsatz über Rosmini (Disc. p. 189. 247). — In unseren Tagen nun, wo das wiedererwachte Gefühl für die Dinge auch in gefühlsbetonter, irrational gerichteter

Dichtung besonders innigen Ausdruck findet, spüren wir die Verwandtschaft mit einem Vorgänger wie Fogazzaro; denn welche Rolle im modernen Expressionismus aller Lager die „Dinge" spielen, die in ihrer ganzen unmittelbaren Undeutlichkeit hervor- und dem bewußten Menschendasein gegenübertreten, braucht nicht belegt zu werden (vgl. ob. S. 6; u. Schluß).

b) Einzelschilderung.

Fogazzaro wurzelt als Dichter im Unbestimmten, nur gefühlsmäßig Erfaßbaren. Diese Grundrichtung seines dichterischen Wesens haben wir nicht zu tadeln, sondern zu studieren, und zwar unserem Thema entsprechend speziell in ihrer Wirkung auf seinen dichterischen Stil. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt eine stilistische Einzelerscheinung bei unserem Dichter, seine Vorliebe und Befähigung zur künstlerischen Verwendung der nächtlichen Dunkelheit, symptomatische Bedeutung.

Wir können nämlich beobachten, daß Fogazzaro neben allen Beleuchtungen in Tages- und Dämmerlicht, in Mond- und Lampenschein auch die in nächtliche Finsternis getauchten Gegenstände besonders gern schildert; und es ist unverkennbar, daß eben das nicht Sichtbare und somit das Unsinnliche durch diese Vermittlung besonders zugänglich wird; wir haben hiermit gleichsam den untersten Grad ästhetischer Bestimmtheit der Umweltdinge nach der metaphysischen Unbestimmtheit der Dinghaftigkeit selbst erreicht. Fogazzaro spricht einmal von den „cose che prendono luce" aus der „fonte stessa della bellezza" (Disc. p. 214): ebenso wird die Dunkelheit der Nacht, wie der Dichter sie uns vorführt, gleichsam „erleuchtet" von der innewohnenden Lebendigkeit der Dinge als solcher, Fogazzaros weltanschaulichem und dichterischem Grunderlebnis. Als Beispiel diene die nächtliche Leichenfahrt des Heiligen, mit der „Leila" abschließt.

Selbst Donadoni (p. 43 f.) ist nicht ganz unberührt geblieben von der eigentümlich starken Wirkung dieser Szene, obwohl er ihr höchstens stofflich, keineswegs ästhetisch gerecht wird. Versuchen wir also, diesen Mangel nachzuholen, wozu ein kurzer Rückblick auf die der „Leila" vorangehende Romantrilogie nötig ist. Dort war Vorgeschichte und Geschichte des Heiligen erzählt worden, und zwar war die Erzählung in einer für Fogazzaros dichterische Veranlagung verhängnisvollen Weise mehr und mehr aus dem eigentlich Künstlerischen ins Gedankliche und Praktische

abgeglitten. Der Leser trennte sich also trotz des pomphaft dargestellten Abscheidens des Heiligen, womit der letzte der drei Bände schließt, in der Stimmung einer gewissen Nüchternheit — bildlich gesprochen, im platten Tageslichte der Rationalität — vom Helden der Trilogie. Nun spielt in „Leila" die Person des Heiligen nur noch eine indirekte Rolle, sofern einige seiner Lieblingsschüler vergeblich in seinem Geiste weiter zu wirken suchen. Gegen Schluß aber (L. p. 419 ff.) erfolgt die Überführung der sterblichen Reste des Meisters aus seiner Grabstätte in Rom zur alten Heimat in Oria, und zwar bei tiefer Nacht. Da erscheint denn nun als Schluß und Abschied von der großen Tetralogie die vertraute, geliebte, in allen Einzelzügen erinnerte Landschaft der vorhergegangenen Bände noch einmal, aber unsichtbar, nur geahnt im Nachtdunkel, schwach angedeutet im flackernden Rot der Fackeln; wie im traumhaften Wiederaufleben längst entschwundener Wirklichkeit zieht der nächtliche Dampfer an all den von früher bekannten Orten und Namen vorüber; und traumhaft gespenstisch, nur als undeutliche Schatten vorgeführt, schweigend wegen der Zeremonie, gleiten auch vertraute menschliche Gestalten aus den früheren Bänden noch einmal in der Finsternis heran — Freunde, Jünger, die unglückliche Anhängerin und einstige Herrin des Toten; — endlich tauchen die Gräber von Luisa, Franco und Elisa Maironi, seinen Eltern und seiner schon vor Jahrzehnten verstorbenen Gattin, kaum aus dem Dunkel des Friedhofs, während der letzte Angehörige der Familie neben ihnen gebettet wird. — Die nächtliche Finsternis wirkt hier also als entscheidender ästhetischer Faktor; sie verhüllt nicht nur den Raum, sondern auch die verflossene Zeit; durch sie bekommt die ganze Szene eine symbolische Bedeutung — symbolisch für das Versinken und Sterben dieser ganzen, dem Leser Fogazzaros so holden, „kleinen Welt" — eine Bedeutung, die der Inhalt der Grabszene, ihr Stoff, bei der durch den „Santo" hinterlassenen Kühle und Enttäuschung niemals hätte erlangen können. Die stilistische Kunst hat also hier einen Sieg über den Stoff und über den begrifflichen Gedanken gewonnen. —

Wir haben das Nachtdunkel als eine Art künstlerische Brücke unseres Dichters aus dem Bereich des allgemeinen Unbestimmten in das Gebiet der darzustellenden Einzeldinge interpretiert. Wir können nun geradezu beobachten, daß ihm in der Frühzeit die Schilderung einer nächtlichen Landschaft besser gelang als die

Schilderung der gleichen Landschaft bei Tageslicht, und wir sehen hierin keinen technischen Zufall, sondern eine stilistische Folge seiner künstlerischen Naturanlage, der das Undeutliche von Ursprung her gemäßer war als das Übersichtliche. — Der Roman „Malombra", sein frühester großer Wurf, hat besonders im ersten seiner vier Teile noch die unverkennbaren Eigenschaften einer dann für Fogazzaro endgültig überwundenen stilistischen Epoche: Manzoni und Walter Scott sind hier noch die wenn auch unbewußten Paten seiner Kunstübung. Dies zeigt sich besonders am Stil, der hier noch sichtbar aus angeborenen und angelesenen Bestandteilen gemischt ist. So ist z. B. die Schilderung des Schlosses des Grafen Ormenga einmal — und zwar bei Tageslicht — noch ganz traditionsgebunden und schülerhaft, das andere Mal — und zwar bei nächtlicher Finsternis — ein frühes Meisterstück geworden. Fogazzaro bemüht sich redlich (Mal. p. 27 ff.), dem Leser dieses Schloß, den künftigen Schauplatz vielen unheimlich sensationellen Geschehens, mit der nötigen Gewissenhaftigkeit vor Augen zu stellen — jener rationalistischen Gewissenhaftigkeit, durch welche das erste Kapitel fast jedes „historischen Romans" älterer Schule fast unerfüllbare Forderungen an die Vorstellungskraft auch des ehrlich bemühten Lesers stellt. Diese Art von Schilderungen sind als einheitliches Ganze kaum aufzufassen; sie sind dichterisch überhaupt gar nicht zu werten, sondern sind nichts als ein unzulänglicher Ersatz für Malerei, dasjenige bildhaft vor sich zu sehen, was die Sprache mit diesen und der Leser ersehnt mit Recht beigegebene Illustrationen, um Mitteln nie und nimmer anschaulich machen kann; schon Lessing wußte dies, und der Impressionismus und dann der Symbolismus haben es in neuem Sinne wieder und endgültig gelehrt. In jenem alten Stile des Bild-Ersatzes schildert nun noch gelegentlich Fogazzaro als Anfänger (wenn auch schon als Vierzigjähriger). In der erwähnten Schloßbeschreibung wird uns nichts geschenkt. Die beiden Flügel des Schlosses, nach Westen und Süden über dem See gelegen, die Aussicht von den beiden Flügeln, die sie verbindende Loggia und die Anzahl ihrer Arkaden, der Binnenhafen, der Hof mit Springbrunnen, das Gärtchen am linken, der Garten am rechten Flügel, mit Wegen, Balustrade und Treibhaus, samt beiderseitiger Vegetation, die hinter dem Schlosse aufsteigenden Weinberge, mit einer steinernen, von Zypressen und Statuen flankierten Freitreppe dazwischen, der künstlerische

Wasserbehälter oben — es fehlt auch nicht die Inschrift „panta rhei“ samt dem entsetzlich pedantischen Zusatze „die berühmten Worte Heraklits“, es fehlt überhaupt keine Pedanterie auf diesen unbegnadeten Buchseiten; und das Ergebnis dieser immer neu gehäuften Mittel der Anschauung ist rettungslose Unanschaulichkeit. Der Dichter selbst äußert am Schlusse (p. 30), eine stereoskopische Photographie des von ihm nun Beschriebenen müßte sehr hübsch sein, wenn man nur farbig photographieren könnte — was man im Jahre 1881 freilich noch nicht konnte; aber wenige Jahre später konnte Fogazzaro farbig dichten und brauchte keine fremde Technik mehr zur Unterstützung seiner dichterischen Bemühung herbeizuwünschen. Ich möchte nicht falsch verstanden werden: nicht etwa in der Umständlichkeit der Beschreibung selbst, nicht in ihrem Berücksichtigen kleiner vielfältiger Einzelheiten sehe ich ihren künstlerischen Mangel — im Gegenteil, Fogazzaro ist als echter Meister des Schilderns mit den Jahren immer umständlicher — „dem Umstehenden zugewandter“ — geworden[31]; der Mangel liegt vielmehr in der geistigen Unbelebtheit der geschilderten Einzelteile eines Bildes, das doch selbst nur in der Absicht des Künstlers lebt, in ihrer unorganischen Abgelöstheit also, angesichts deren der Phantasie des Lesers die Arbeit des Verbindens, des Sinngebens, des „Belebens“ — die eigentliche Arbeit des Künstlers — allein überlassen bleibt. Nur wenige dieser vereinzelt bleibenden Bestandteile eines in der Absicht bleibenden Ganzen haben wenigstens ihr Sonderleben schon aus der Hand des Künstlers zurückempfangen: der getto cristallino des Springbrunnens (p. 28), die cipressi colossali der Freitreppe (p. 29); auch diese aber nicht sowohl durch sich selbst, nicht sowohl durch eine zwingende Ausdrucksweise, durch welche ihr Dasein und Wesen als ansteigende Zypressenallee unmittelbar und „ansprechend“ gegenwärtig würde — dies die größte Kunst des reifen Fogazzaro —, sondern die Belebung ist hier nur durch einen glücklich gewählten Vergleich erreicht, also durch ein gegenüber der immanenten Lebendigmachung doch nur äußerliches Kunstmittel[32]: „p a i o n ciclopi enormi che scendano solennemente dal monte a lavarsi.“

Dies also ist der früheste und entschieden mißglückte Versuch einer größeren Landschaftsbeschreibung, den wir von Fogazzaro haben. Nun ist aber dieser Schilderung schon kurz vorhergegangen der nächtliche Eintritt des jungen Silla in das Schloß,

zu dem er sich mühsam unter Vorantritt eines Laternenträgers durchs Dunkel tastet; und die wenigen Zeilen (p. 11 f.), die dieses nächtliche Hineintasten in einen unheimlichen Ort dunkel vorausgeahnter schlimmer Schicksale schildern, sind ebenso lebendig, wie jene langen Seiten tot sind; sie vibrieren von dinglichem Dasein und menschlichem, grauendem Gefühl und sind selbst die sprachliche Synthese — das „Symbol" — einer drohenden dunklen Zukunft. Was uns dann am Tage in der Flachheit der photographischen Aufnahme abgekurbelt wird, ist in der Nacht unheimlich lebendig; aufglänzend im Laternenschein und wieder verschluckt — „inghiottito" — von tiefster Schwärze: „kaum waren schattenhafte Bäume zu unterscheiden, vom Abhang vorgestreckt, mit ausgebreiteten Armen, in der Haltung des Staunens und des Flehens. Ein zitternder Uhrschlag ließ ihn auffahren... Jetzt glitt unter der Laterne feinster Sand dahin und an den Seiten schwarze Gewächse mit dichtem, undurchdringlichem Laubwerk; nach dem Sande, Grasboden und undeutliche Spuren eines Pfades zwischen einem dichten Blätterwerk von Weinreben; dann große schwärzliche Stufen... Man sah nicht ihren Anfang noch ihr Ende; man hörte nur oben und unten ein bescheidenes Gemurmel (discorrer) fallenden Wassers... (Beim Herabsteigen) erschienen im schwachen Schein der Laterne, in regelmäßigen Abständen, (je) zwei gewaltige Stämme und zwei graue aufgerichtete menschliche Figuren, unbeweglich zu seiten der Steintreppe... In der Nähe gurgelte ein Springbrunnen ruhig sein schmeichelndes Lied..." Das aus diesen Zeilen hervorsteigende Leben möchte geradezu an das Weben der Geister in der Mitternachtsstunde gemahnen, wenn es nicht vielmehr - weit bemerkenswerter — die Naturdinge selbst wären, die hier lebendig sind: die Bäume, in erschrockener, flehender Pose den Eindringling gleichsam abmahnend, der in der Finsternis erschreckende Schlag einer unsichtbaren Turmuhr, das Laub, in seiner einförmig dicken Schwärze differenzierter und individueller als mit den sorgfältig ausgewählten, für das Wesen der Sache aber ganz gleichgültigen botanischen Namen, die es am nächsten Morgen bekommt, die schwarzen Zypressenstämme, hier erfüllt von dem Eigenleben, das bei der Tagesschilderung nur ein geschicktes poetisches Bild gleichsam neben sie stellen konnte, und das bescheiden und gleichmütig mit eigener Stimme plaudernde Wasser, schon in diesem Buche eine von Fogazzaros Hauptpersonen, wenn

der Ausdruck erlaubt ist. — Das Element der Dunkelheit, in dem das Gefühl, die Ahnung, das Unbestimmte und Irrationale lebendig ist, überwiegt also hier als künstlerisches Element das Element des Tageslichtes, dessen künstlerischen Anforderungen sich der noch ganz auf Gefühl und Ahnung gestellte Dichter noch nicht gewachsen gezeigt hat. Wir überschätzen seine Kunstabsicht gewiß nicht, wenn wir voraussetzen, daß er diese beiden Schilderungen des Schlosses — die nächtliche, in der die Natur sich gleichsam selbst schildert, und die am Tage, wo sie geschildert wird — mit vollem Bewußtsein so nahe aneinandergerückt hat, zur gegenseitigen stofflichen Ergänzung und stilistischen Kontrastierung (vgl. dazu u. Kap. 5 b β); aber eben daß das Sich-selbst-Schildern der Dinge noch auf die Nacht beschränkt bleibt, während bei der Tagesschilderung das kalte Gegenüber des Darstellers sich zwischen Natur und Leser stellt, gibt der fragmentarischen, stoffarmen ersten Darstellung den künstlerischen Vorrang vor der sorgfältig ausgebreiteten zweiten. Erst nachdem Fogazzaro die Kunst gelernt hat, auch am Tage die Dinge selbst sprechen zu lassen, braucht er keinen verhüllenden Schleier mehr, um das Element der Dinghaftigkeit, sein künstlerisches Lebenselement, als das zu geben, was es „ist". — Wie bewußt die ganze Einführung dieser Schloßlandschaft aufgebaut ist, zeigt sich endlich, wenn Silla am Schlusse des ersten Teiles (p. 117 f.) wieder nachts und heimlich sich, wie er glaubt für immer, entfernt, in stofflicher und stimmungsmäßiger Anknüpfung an sein nächtliches Ankommen.

Schon in den späteren Teilen der „Malombra" hatte Fogazzaro den Schritt von der chronistischen zur impressionistischen, von der oberflächenhaften zur durchleuchtenden Landschaftsschilderung getan; und aus wenig späterer Zeit (1885) finden wir wieder eine Schloßschilderung bei Tageslicht von ihm, die nun alle in jenem ersten Versuch unerfüllt gebliebenen Wünsche des Lesers befriedigt: das Seeschlößchen in der Novelle „Il fiasco del maestro Chieco" (abgedr. „Fedele" p. 109 ff., s. dort p. 114 f.). Wieder also ein Schloß an einem See, freilich einfacher gebaut, klein, und ohne die Aufgabe, tragische und verwickelte menschliche Vorgänge in sich zu beherbergen: aber es genügen nun auch erstaunlich wenige Worte, um es mit bildhaftester Anschaulichkeit vor Augen zu stellen. Hier — entsprechend der Leichtigkeit des Vorwurfs, einer scherzenden

Novelle — verzichtet Fogazzaro auf ein immanentes Wiederbeleben der einzelnen Teile, entwirft vielmehr nur den Zusammenklang von See, Bergen, Halbinsel, Gebäude in ein paar sicheren Strichen; im Bewußtsein dieser dichterischen Absicht erwartet der Leser, was er erhält, nämlich nur ein Gesamtbild, dessen Teile als solche kaum aufgefaßt werden, flüchtig und im engeren Sinne des Wortes „impressionistisch", wie die ganze darauf folgende Erzählung. Denn die Mittel des Impressionismus stehen unserem Dichter wohl zu Gebote, seine Kunstabsicht aber verläuft, wie wir schon wissen, eher in der entgegengesetzten Richtung.

Ist er aber seiner Gesinnung und Kunstabsicht nach kein Impressionist, so ist er das, was wir Expressionist nennen, gerade in seiner Stilgebung am wenigsten, während im Unbewußten und Tiefsten seiner Natur die Verwandtschaft mit diesem Weltaspekt unverkennbar ist (s. ob. S. 31 f.). Seine Weise, sich auszudrücken, seine Kunstform aber — und sie ist das Wichtige und Dauernde an seinem Werke — ist immer auf dem Wege der Klärung und Erleuchtung, nie auf dem der methodisch gepflegten und beabsichtigten Undeutlichkeit gegangen. Haben wir bisher beobachtet, daß er, um das Undeutliche auszusprechen, das undeutlich machende Dunkel als Kunstmittel liebt, daß es sogar seiner innersten Natur gemäß ist, von „Dingen" als solchen zu reden, von der Dinghaftigkeit in ihrer vollen irrationalen Unzugänglichkeit; so werden wir nun bemerken, daß er anderseits das Deutliche und Einzelne mit zartester individueller Deutlichkeit wiedergibt[33], ohne daß freilich zwischen jenem irrationalen Untergrunde und dieser sinnfälligen Einzelhaftigkeit eine rationale Grenze zu ziehen wäre; beide wachsen vielmehr aus dem gleichen künstlerisch-menschlichen Boden hervor: aus der Hingabe an das Sein der Dinge.

Dem Bestreben nach Deutlichkeit, Adäquatheit, Treue im Objektiven, ebenso wie dem nach der Eingeschmolzenheit des Menschlichen ins Dingliche entspringt es, wenn Fogazzaro mehr und mehr nur die Landschaften schildert, die er selbst intim erlebt hat und in- und auswendig kennt. Voßler[34] macht auf dieses Verfahren gebührend aufmerksam, tadelt es auch nicht etwa wie Donadoni (dessen Tolpatschigkeiten im übrigen nun nicht mehr einzeln vermerkt werden sollen), aber wird ihm doch wohl auch nicht ganz gerecht, wenn er es als „klug und vor-

sichtig“ bezeichnet. Fogazzaro war freilich eitel und ehrgeizig, so daß man ihm an sich ein „kluges“ Zubereiten seiner Dichtungen für den Publikumserfolg wohl zutrauen könnte; aber man wird sich bei einer Stildeutung doch nur dann mit äußerlichen kunstfremden Begründungen abfinden wollen, wenn gar keine Möglichkeit vorliegt, die fragliche Erscheinung aus dem inneren Wesen des betreffenden Individualstiles selbst zu erklären, Ästhetisches mit Ästhetischem. Diese Möglichkeit liegt nun meiner Meinung nach in unserem Falle durchaus vor. Zunächst ist der Fall ja gar nicht isoliert: was Balzac mit Paris und Fontane mit Berlin recht ist, muß Fogazzaro mit Oberitalien billig sein, nämlich daß er als Dichter er selbst nur in seiner Heimat ist; die beiden Werke, in denen Fogazzaro fremdes Erdreich betreten hat (Deutschland und Flandern in „Mistero“ und „Piccolo mondo moderno“), zählen ohne Frage auch deswegen zu seinen schwächsten.[35] Unser Dichter hatte aber noch ein in seiner Eigenart begründetes besonderes Recht, gerade aus dem Heimatboden seine künstlerische Antäuskraft zu saugen: diese Verbundenheit mit dem Heimatboden ist meiner Überzeugung nach bei ihm nur ein Sonderfall seiner Dingverbundenheit überhaupt; nur hier ist er wirklich „in“ den Dingen, mit jener Reife und Ruhe der Anschauung, die für ihn unveräußerliche Voraussetzung alles Schaffens ist; nur hier kann er also wirklich und praktisch seine Menschen als Bestandteile der „Welt“ erscheinen lassen, die das eigentliche Subjekt der Handlung bei ihm ist. In diesem Sinne stimmen wir Voßler zu, wenn er sagt[36]: „Die Landschaften sind beobachtet und geträumt, sind mit den Augen des Herzens gesehen. Sie teilen uns daher eher ihre Stimmung als ihr gegenständliches Aussehen mit.“ — Einmal hat der Dichter es auch selbst durch den Mund einer feinfühligen Frau aussprechen lassen: „Wir müssen in deinem Lande leben..., wo die Stimmen der Dinge zum ersten Male zu dir geredet haben... Wir müssen dort leben..., weil, wie mir scheint, (jene Wonnen des Mutterbodens) gleichsam die Nahrung des Dichters sind“ (Mist. p. 304 f.).

Die bildhafte Intimität und einprägsame subjektiv-objektive Eindringlichkeit der Fogazzaroschen Landschaften ist jedem seiner Leser gegenwärtig. Beschränken wir uns daher auf die Betrachtung einiger der Stilmittel, die ihm zur Erreichung dieses Zieles gedient haben. Hier hebt sich eine ihm eigentümliche

Verwendung der präsentischen Zeitform, und zwar in mehr oder weniger unmittelbarer Verbindung mit der Vergangenheitsform, heraus.

„Sie kam bis an die Biegung, wo der Fußpfad von Drano zwei Minuten unterhalb Dasio mündet, und setzte sich auf die erste Stufe...“ (L. p. 369 u. f.). — „Leila bezahlte den Knaben, verabschiedete ihn und machte sich allein auf den Weg. Wo der Pfad hinter dem Friedhof und dem Tale della Terra morta zu der eingesenkten Wiese emporsteigt, die an ihrem Südende von großen Kastanienbäumen beschattet ist, wandte sie sich nach links...“ (ib. p. 370 u. f.). — „Er zitterte vor neuer Erregung, vergaß die wirbelnden Gedanken und fand Leila im Grunde des Gartens, wo ein Springquell murmelt. Der Garten ist ein rechteckiger Streifen ebenen Geländes... Wo der neue Flügel (des Gartenhauses) endigt, erweitert sich der Streifen zu einem Gemüsegärtchen, Dorfhäuschen zeigen sich, umrankt von Weinguirlanden, und über dem Häuschen, eher mütterlich als drohend, ein gewaltiger Felsenberg... An diesem Tage waren so ziemlich (‚un po‘) überall Leinen für die Wäsche des Gasthofes ausgespannt...“ (usw. im Präteritum) (ib. p. 382 f.). — „Destemps bewunderte statt dessen die weißen Voluten eines dicken Rauchstrudels von Wolken über dem Winkel der Foresteria mit dem prachtvollen Säulengange, der sich dort anlehnt...“ (Picc. Mondo Mod. p. 287). Auch sonst wird Inneres von Villen oft in dieser Form vorgeführt: etwa Fedele p. 88. 92. 207; P. M. Mod. p. 263. — Auf folgenden Anfang eines Abschnittes sei noch hingewiesen: „In Castello schließen sich die Häuser in einer Reihe auf dem gewundenen Hügelkamme aneinander, um die Sonne und den Blick auf den See dort zu genießen, weiß und lachend nach der offenen Sicht, finster nach jener anderen glücklosen Häuserreihe hin, die hinter ihnen verkümmert: so gleichen sie gewissen Bevorzugten des Lebens, die der allzu benachbarten Armut gegenüber eine feindliche Würde aufsetzen, sich einer an den anderen schließen, sich behilflich sind, jene hintanzuhalten. Unter diesen Glücklichen ist Villa Rigey eine der finstersten dem armen Pack von Bauernhäusern gegenüber, eine der strahlendsten gegenüber der Sonne... Von der Straßenpforte führt ein langer enger Gartenweg zu einer offenen Loggia... (Absatz). Herr Rigey ... hatte das Häuschen im Jahre 1825 gekauft...“ (Picc. M. Ant. p. 42 f.).

Nicht nur bei der Landschaftsschilderung tritt diese Gegenwartsform ein; sondern es ist etwa von dem als Freund des Dichters bezeichneten Helden einer Novelle die Rede: „Im Musizieren betrachtete er mich. Die Grimassen, die er machte, sind nicht zu schildern; ich wußte nicht, ob ich mich von der unendlich süßen Musik rühren lassen oder über das groteske Gesicht... lachen sollte. Chieco ist 38 Jahre alt, Bart und Haar aus Schwarz und Silber gemischt; das steigert die Sonderbarkeit seiner neapolitanischen Physiognomie... Endlich legte er das Instrument nieder" (Fed. p. 118). — Der gleiche Freund trägt ein selbstkomponiertes Stück vor: „Er ließ mich am gleichen Abend... die Symphonie... hören. Um die Wahrheit zu sagen, so ist mir in dieser Symphonie die Nachahmung von Wellen, Wind, Donner und Lärm niemals, mit Permission meines Freundes, besonders glücklich erschienen; die letzte Melodie, die Ariels Gesang, als er die Wellen beruhigt, vorstellen soll, ist lieblich... Dagegen erscheint mir das... Stück, das folgt..., wirklich... außerordentlich... (Absatz.) Mein Freund goß seiner Wiedergabe ein Teufelsleben ein, schrie mir die Namen der Instrumente zu..." (ib. p. 127 f.). — Der Inhalt eines Buches wird angegeben (und zwar schildert Fogazzaro offenbar einen von ihm nicht ausgeführten Jugendplan): „...sie merkte den Irrtum, und nach der ersten ärgerlichen Bestürzung gab sie sich in den Versuch, es zu lesen. (Absatz.) Der Gegenstand dieses Buches ist folgender... (folgt ausführliche Analyse des fingierten Buches in Gegenwartsform; dann Absatz). Die Geschichte ist mit sehr wenig Gesellschaftskenntnis geschrieben... (folgt Beurteilung in der gleichen Form; dann Absatz). Marina schien es zu gefallen, denn als sie es aufschlug..., als sie es niederlegte..." (usw. im Präteritum). (Mal. p. 85 f.)

In dieser Stellenaufzählung, deren Länge man im Interesse überzeugender Interpretation verzeihen möge, sind alle Stilperioden Fogazzaros von „Malombra" bis „Leila" vertreten. Jene eigentümliche Anwendung des Präsens ist sogar gerade in „Malombra" besonders verbreitet, und zwar eine ganze Reihe von Malen schon in durchaus ungezwungener Vermischung mit der Vergangenheitsform: „...und er nahm eilig ...seinen Weg auf. (Absatz.) Es ist kein Wunder, wenn er ihn verfehlte. In der Tat war es nicht leicht, unter verschiedenen Pfaden, die ...auseinanderstreben, den zu wählen, der zur Pforte führt. Silla

nahm einen niedriger gelegenen...“ (ib. p. 118). — Ebenso z. B. p. 123. 157. 189 u. ö. — Einförmiger, aber grundsätzlich nicht verschieden, ist das durchgehende Präsens, in dem die schon betrachtete pedantische Beschreibung der Schloßlandschaft (ob. S. 34 f.) gehalten ist. Noch ganz unbeholfen und im Kreise der bisher angeführten Stellen fremdartig wirkt dieses Präsens dagegen an der frühesten Stelle, wo es uns bei Fogazzaro begegnet, und eben deswegen ist diese Stelle uns von großer Wichtigkeit. Der Dichter beschreibt im Präsens die Bibliothek des Malombraschlosses, und zwar gesondert von der großen Schloßbeschreibung, führt sie aber mit folgenden Worten ein: „Manche lombardischen Gelehrten und Bibliophilen kennen die Bibliothek des Palastes: ein weiter Saal...“ (usw. im Präsens). (Mal. p. 24 f.) Hier haben wir also das früheste Auftreten unseres Präsens bei Fogazzaro, und hier unterscheidet es sich in der Tat noch nicht von entsprechenden Stellen Manzonis, womit sich uns die Genealogie dieser Ausdrucksweise vor Augen stellt; so heißt es in den „Promessi sposi“ etwa als Einleitung der in Gegenwartsform gegebenen Schilderung des Mailänder Ospedale: „Il lazeretto di Milano (se, per caso, questa storia capitasse nelle mani di qualcheduno che non lo conoscesse, nè di vista nè per descrizione) è un recinto...“ (Prom. sp. p. 341, Ausg. von 1873): d. h. der Autor des historischen Romans muß sich einen Anlaß fingieren, um einen sachlich hingehörigen, stilistisch aber heterogenen Bestandteil in seine Erzählung einfügen zu können; er fingiert also „jemanden“, dem gerade diese Beschreibung eines historischen Gebäudes geliefert werden muß, weil er sonst die übrige Erzählung nicht auffassen könnte. Ebenso übernehmen bei Fogazzaro an jener frühesten Stelle die „Gelehrten und Bibliophilen“ gleichsam die Verantwortung für die Wünschbarkeit einer Beschreibung, die also vom Künstler noch als stilistisch heterogen empfunden und somit von außen her motiviert ist; während an sämtlichen sonstigen Stellen, die wir anführten, die Präsensform von dieser ihrer Herkunft aus dem Stilkreise des historischen Romans und seines typischen Schwankens zwischen erfundener Erzählung und historischem Bericht nichts mehr spüren läßt; vielmehr hat sie tatsächlich ein syntaktisch-stilistisch völlig neues Wesen angenommen, das zu ermitteln wir nun versuchen wollen.

Da zeigt es sich denn zunächst, daß dieses Fogazzarosche

Präsens kein „historisches Präsens“ ist, denn an keiner der angeführten Stellen wird etwas aus der Vergangenheit, in die es eigentlich gehört, zur unmittelbareren Wirkung in die Gegenwart versetzt. Das „historische Präsens“ ist überhaupt bei Fogazzaro ganz selten; ich fand nur in den ausgesprochen erzählerischen Werken, „Malombra“ und „Picc. M. Ant.“, einige Fälle, außerdem im wissenschaftlichen Essay.[37] Damit der ganze Unterschied gegen die bisher betrachteten Stellen in die Augen springe, setze ich einen Fall ausführlich her: „(Silla) machte sich, da es blitzte, bald wieder auf den Weg... Plötzlich steht (er) still und horcht auf. Er hört das unterdrückte Murren des Sees..., das Klagen der Eule im Walde..., das leichte Murmeln eines Windhauchs... Nichts weiter? Doch, zwei vorsichtige langsame Ruder, die in langen Zwischenräumen das Wasser teilen... Die Ruder schweigen. Jetzt das dumpfe Geräusch eines Kiels, der auf dem Kies des Ufers schleift. Auch die Grillen horchen... Silla konnte nicht unterscheiden...“ — und nun setzt, indem die Spannung sich allmählich löst, die Vergangenheitsform wieder ein (Mal. p. 118 f.). Solche Stelle mit ihrem „Spannungspräsens“ (wenn diese Bezeichnung geeignet erscheint) ist allenfalls bezeichnend für die auf Handlung gestellte „Malombra“ und für die „Sachlichkeit“ des „Picc. M. Ant.“; jedoch wendet der Dichter es später auch in den seltenen erregten Szenen, wie dem Tode der kleinen Ombretta (P. M. Ant. p. 304 ff.), nicht an: sein kontemplativ gewordener Geist lehnte solche aktivistischen Mittel nun mehr und mehr ab. Jedenfalls also sind die von uns zu betrachtenden Präsensstellen offenbar völlig andersartig. — Sie sind aber auch verschieden von gewissen sonstigen Verwendungsweisen der Präsensform in prosaischer und poetischer Kunstsprache: offenbar nicht handelt es sich um etwas wie „erlebte Rede“ (die übrigens ja nicht an das Präsens gebunden ist); vielmehr ist an den betreffenden Stellen — wie auch an der Stelle Manzonis — charakteristisch gerade das vorübergehende Ausgeschaltetwerden der jeweils handelnden Personen und ihres Seelenlebens aus dem Zusammenhang der rein gegenständlichen präsentischen Mitteilung. Es liegt aber auch keine Identität mit jenem immerhin näher verwandten Präsens vor, das Walzel[38] als bezeichnend für die „Werdelyrik“ herausgestellt hat und das wieder in nächster Beziehung zu dem „evokativen (bzw. evozierenden) Präsens“ Spitzers[39] steht. Denn in diesen Formen wird

„ein Seelen- (oder Natur-)vorgang unmittelbar erlebt... in dem Nacheinander der Augenblicke, die wie Gegenwart erlebt und berichtet werden, und zwar von einem Ich“ (Walzel); das evokative Präsens „evoziert, beschwört die Geliebte herauf; mit der Phantasie ‚vergegenwärtigt‘ sich der Dichter deren Bild...“ (Spitzer). Es handelt sich hier also ausdrücklich um Relationen der Zeit, um ein gegenüber der Vergangenheit und Zukunft herausgehobenes, beschworenes, erlebtes „Jetzt“; Spitzer legt den Hauptwert darauf, zu zeigen, daß der französische Symbolismus eine besonders „exakte Zeitperspektive“ habe, daß die Verwendung jenes Stilmittels eben in dem „Bewußtsein für das Geheimnisvolle des Zeitablaufs“ wurzele; im übrigen sieht er hier einen deutschen Einschlag der französischen Moderne.[40]

Demgegenüber scheint mir das Fogazzarosche Präsens, das wir betrachteten, sein Kennzeichen viel eher darin zu haben, daß es aus der Zeitebene der Erzählung jeweilig ins Zeitlose führt, die Zeit vorübergehend gegen etwas wie Ewigkeit austauscht; oder vielmehr — denn mit solchen Deutungen würden wir in Antinomien geraten —, daß es sich überhaupt in dem Fogazzaroschen Falle nicht sowohl um Relationen der Zeit, sondern um solche von Bewegung und Ruhe, Dynamik und Statik handelt. Wenn Spitzer[41] der deutschen „Werdelyrik“ mit einem Ausdruck Bertrams einen romanischen „Seinsrealismus“ gegenüberstellt, so wäre dies Fogazzarosche Präsens in seiner Gesinnungswurzel also speziell romanisch, was jedoch dahingestellt bleibe. Betrachten wir unvoreingenommen und eindringlich den Tatbestand der Fogazzaroschen Stellen: im Augenblick, wo in präsentischer Form der Verlauf eines Pfades, das Aussehen eines Zimmers, die Züge eines Gesichtes, der Inhalt eines Buches, die Gestalt einer Landschaft vor uns hintreten, verschwindet an diesen Stellen vorübergehend die Lage dessen, der den Pfad eben noch „betrat“, der in dem Zimmer „weilte“, der so und so „aussah“, der das Buch „las“, aus unserem Gesichtskreis; es verschwindet das Bewußtsein ablaufender Vorgänge der Vergangenheitserzählung, es stellt sich ein das Haben von etwas Beständigem, von einem sachlichen Zustand, der war, bleibt und ist, an welchem sich jene Vorgänge vollzogen, der aber seinerseits von ihnen unabhängig existiert. So stellt sich die Empfindung einer Vertrautheit mit der Grundlage, der sachlichen Unterlage des in der Erzählung Berichteten her, und damit denn

eine vertrauliche, intime Seelenverfassung gegenüber diesen im Präsens vor uns hingestellten Dingen; man meint, mit dem Dichter unter einer Decke zu stecken, indem er uns, die Leser, einweiht in seine, ihm persönlich bekannte Landschaft — hier kommen wir auf den ästhetischen Sinn von Fogazzaros Heimatschilderung zurück! —, in die Gesichtszüge seines Freundes, in den Inhalt des ihm bekannten, vielleicht sogar von ihm erfundenen Buches. Verhältnismäßig gleichgültig ist es uns, ob diese im Präsens beschriebenen, an sich belanglosen „Sachen" — irgendeine entlegene Landschaft, irgendein Gesicht — in der historischen Wirklichkeit tatsächlich und etwa „noch" so aussehen, wie es uns im Buche dargestellt wird; dies ist vielmehr das Anliegen im „historischen" Roman, der sachlich Bedeutendes schildert; eben daß das Anliegen aus dem sachlichen Tatsachenbereich in den persönlichen Interessenbereich des Dichters verlegt ist[42], macht wohl den Wesensgehalt der Fogazzaroschen Stellen, den Wesensunterschied zwischen den Präsensformen Manzonis und Fogazzaros und den durch sie bezeichneten geistigen Epochen aus. Eine Stelle wie die Manzonische wird dem Stil des Romans als Kunstwerk immer heterogen sein und kann nur mit mehr oder weniger stilistischem Geschick in ihn eingefügt werden; die Stellen Fogazzaros — mit Ausnahme jener einen frühesten — sind dem Kunststil seiner Romane wesentlich homogen, denn jede von ihnen erhöht die Vertrautheit und Vertraulichkeit, die Intimität des Lesers mit dem von ihm geschilderten Milieu, in welches die menschlichen Ereignisse eingeschmolzen sind, mit der „Welt", dem „Leben" also, das er in die Mitte stellt und als dessen Elemente und Bestandteile alles von ihm berichtete Menschliche gewertet werden will, wie wir das noch genauer sehen werden. Dagegen ist die immer noch vorhandene Verwandtschaft des Fogazzaroschen Präsens mit demjenigen vom Typus Manzonis darin zu spüren, daß dort wie hier die Personen des Romans durch das Präsens ausgeschaltet werden und der Dichter, solange das Präsens andauert, direkt zum Leser spricht. — Jene für Fogazzaro bezeichnende nahe Beziehung zwischen den Vorgängen des Romans und ihrer Welt — dies Eingeschmolzensein von Menschen, Gesprächen, Ereignissen in die zeitlose, besser statische Dinghaftigkeit — drückt sich in dem Wechsel der Tempora, in dem gelegentlich willkürlich anmutenden, in Wahrheit aber konstitutiven Durcheinander von Vergangen-

heits- und Gegenwartsform aus: wenn Silla auf dem Wege „ging", der nicht zum Ausgang „führt", wenn Marina das Buch „las", in welchem das und das „steht", wenn Chieco das Stück, das so und so „klingt", „vorspielte", so besagt diese Ausdrucksweise jedesmal, daß am ruhenden, vergleichsweise beständigen — insofern allerdings auch „immer gegenwärtigen" — Leben, dessen beständige Gegenwart in dem jeweils „hingestellten" (statischen) Ding s y m b o l i s i e r t wird, sich einmalige, längst verflossene Vorgänge abspielten; die Vorgänge sind gewesen, die Menschen sind tot, das „Leben" lebt, vergegenwärtigt als Landschaft, Buch, Musik, erinnerte Züge eines befreundeten Gesichts. Der Dichter, dazu befähigt durch sein vorgängiges vertrautes Verhältnis zu dem Buche oder der Landschaft, hat uns vermöge der Präsensform in Intimität zu dem jeweiligen Gegenstande versetzt; dieser Gegenstand nun trägt in sich als seinen Wesensbestandteil das in ihm abgespielte menschliche Geschehen; er wird somit zweitens auch zu dessen Symbol, und er wird, von hier aus angesehen, allein durch die Gegenwartsform künstlerisch lebendig erhalten.

Ich möchte daher bei diesem Präsensgebrauch in unserem besonderen Zusammenhange von einem „symbolisierenden Präsens" sprechen, sofern nicht allgemeinere Bezeichnungen wie plastisches, vertrauliches, naherückendes Präsens ratsamer erscheinen.[43]

Um die statische, Ruhe und Vertraulichkeit schaffende Funktion dieses Präsens in einen größeren Zusammenhang zu stellen, sei an die ähnliche und doch andersartige Wirkung von Bildern und Sentenzen innerhalb prosaischen Kunststiles — beide ja nur präsentisch vortragbar — erinnert. Die vorher (ob. S. 40) angeführte Stelle aus „P. M. Ant.", wo die im Präsens beschriebenen Häuserreihen mit armen und reichen Menschen bildweise verglichen werden, kann zeigen, wie gut sich das Präsens des Bildes in seiner Beschaulichkeit der Beschaulichkeit des „symbolisierenden" Präsens anfügt. Beide haben die Aufgabe, in stilistischer Einheit mit dem Erzählten doch aus der Erzählung vorübergehend hinauszuführen, um durch die Betrachtung von außen den Zusammenhang mit ihr noch inniger zu gestalten: aber das Präsens des Bildes in reiner Objektivität, das „symbolisierende" Präsens in jener Sphäre subjektiver Dingbezogenheit, die ich zu kennzeichnen versucht habe. Was die Sentenzen

— stilistisch angesehen eine Sonderform des dichterischen Vergleiches — betrifft, so ist es kennzeichnend für den in seiner Objektivität doch subjektiven Stil Fogazzaros, daß er — im Gegensatze etwa zu d'Annunzios Rationalismus — fast nie eine allgemeine Betrachtung in den Gang seiner Erzählung einflicht; die einzigen von mir notierten Sentenzen innerhalb seiner Dichtwerke finden sich bezeichnenderweise wieder in der frühen „Malombra".[44] Wie aber die Sentenzen — „moralische Betrachtungen" — hinausführend und doch hineingehörig, beruhigend und doch die Stimmung nicht verändernd — also in diesen Beziehungen genau wie unsere Präsensstellen — im Rahmen eines stilistischen Ganzen wirken, das hat für das Drama in unübertrefflicher Weise Lessing ausgesprochen; man wird seine Grundsätze auf jedes — und speziell auch jedes prosaische — dichterische Kunstwerk anwenden können.[45]

Die Betrachtung des „symbolisierenden Präsens" bei unserem Dichter sollte uns dazu verhelfen, einem der Mittel seiner Dingschilderung auf die Spur zu kommen; wir haben gesehen, daß dieses Mittel in der von uns schon vorher erkannten Gesamtrichtung wirkt. Es gibt den betreffenden Schilderungen als solchen eine intime Realistik, die aber im Elemente einer eigentümlichen Subjektivität einerseits und Symbolhaftigkeit anderseits lebendig ist: im Tempuswechsel spürt man fortwährend den Bezug auf die im Sachding jeweils gleichsam enthaltenen Personen und Vorgänge der Erzählung; und in dem hierdurch hergestellten subjektiv-objektiven Zwielicht weist das jeweils hingestellte Ding aus seiner klaren und zarten Begrenztheit hinaus in eine allgemeine Lebenshaftigkeit, für die es symbolisch ist.

In der Richtung der Intimität, des persönlich gefühlten Zusammenhanges gerade mit rein sachlich hingestellten Naturdingen, wirkt auch Fogazzaros ausgedehnter Gebrauch von Orts- und Landschaftsnamen. Kein Dorf, kein Berggipfel, kein Tal, dem er nicht den wirklich zugehörigen geographischen Namen gäbe; und dieses Vorgehen, fern davon, etwa den Leser zu ernüchtern, bringt vielmehr eine spezifisch poetische Wirkung hervor: man meint nun in der Valsolda wie in Subiaco vollkommen häuslich mit dem Dichter umherzuwandeln, und dennoch bleibt immer jene ästhetische Distanz gewahrt; nie ist es das wirklich existierende Dorf oder Tal oder Haus in seiner nüchternen Alltäglichkeit, wo wir uns befinden, sondern es ist immer ein solches

„Oria", „Lugano", „Bergamo", wie es sich durch Umgestaltung in der Phantasie des Dichters von der Realität entfernt hat. So stellt sich etwa im tageshellen Mondschein, vom Luganer See her gesehen, die ganze Küste der Valsolda, abrollend in ihren Dorf- und Bergnamen, vor das innere Auge: „Angesichts des schwarzen Bisgagno entfaltete sich die ganze Valsolda vom Nisciorее bis zur Caravina in der Pracht des Mondes; alle Fenster von Oria und Albogasio, sowie die Arkaden der Villa Pasotti, wie die weißen Häuschen der entferntesten kleinen Dörfer, Castello, Casarico, S. Mamette, Drano, schienen, wie hypnotisiert, das große starre Auge der Toten am Himmel zu betrachten" (Picc. M. Ant. p. 142). Wären hier der kosmischen Gewalt des Mondlichtes nur Berge, Küsten, Dörfer als solche, nur mit ihren Gattungsbezeichnungen, gegenübergestellt, so würde die irdische Natur ganz verschwommen und aufgegangen sein in der überirdischen Empfindung des alles überschüttenden Mondscheines, sie wären gleichsam nicht mehr dagewesen; die Benennung durch ihre individuellen Eigennamen bewahrt hier den irdischen Naturdingen ihr vertrautes Eigenleben, und nun erst stellt sich dieses in der ganzen Fremdartigkeit und Verlorenheit dar, die es im kosmischen Aspekt gewinnt. — Anders, aber nicht weniger stark, wirken die zahlreichen Ortsnamen an einer Stelle, wo sie nicht sowohl durch das Bedürfnis des Lesers, als durch das einer handelnden Person herbeigerufen sind. Lelia, auf der Reise, ganz voll von dem Gedanken an die bevorstehende Begegnung mit dem Geliebten, hat auch bei einem sich öffnenden Blick über das weite Tal für nichts Sinn als für seinen augenblicklichen Aufenthalt. Sie läßt sich daher von ihrem kleinen Führer alle sichtbar gewordenen Dörfer mit Namen nennen — „si fece nominare tutti i villaggi" —, und so sieht sie denn „Loggio eingetaucht ins Grün, über Loggio den kurzen weißen Streifen von Drano, Puria an den Bauch seines Gebirges geklammert, Castello den steilen Felsensporn krönend, an dessen Fuß der Sturzbach nagt; und im Zentrum, hoch über allen anderen... Dasio" (L. p. 368). Diese von Lelia beabsichtigte und so auch für den Leser scheinbar durchgeführte vorübergehende Entfremdung von der Landschaft als solcher, das Hinsehen von ihr weg auf ihre geographischen Einzelbezeichnungen, hat — wie man sieht — vielmehr den Erfolg einer gesteigerten Persönlichkeitswirkung der unter diesem Aspekt und allerdings mit malerischen

Zusätzen bei jedem Namen sich neuerdings darstellenden Landschaft.[46]

Natürlich ist es nicht das bloße Nennen von Eigennamen, das den eigentümlich aus Realität und Poesie gemischten Eindruck solcher Stellen zustande bringt, und es wird nicht leicht — wenn überhaupt möglich — sein, den Gründen solcher Wirkung im innersten Zusammenhange auf die Spur zu kommen. Jedenfalls wird sie aber wesentlich mitbestimmt durch den Umstand, daß alle, auch die kleinsten Orte, daß Waldflecken, Grenzstriche, Feldwege, Friedhöfe benannt und also persönlich angesprochen werden, als Folge der innigen, liebevollen, und zwar doch immer dichterischen, durch dichterische Phantasie wieder distanzierten Eingewöhnung des Erzählers in sie als Heimat. Dies wird bestätigt durch die bei Fogazzaro ebenfalls vorliegende Tatsache des Gegenteils: wenn er uns nach Rom, nach Brügge, nach Nürnberg und Eichstätt führt[47], so nennt er auch hier in sorgfältiger Einzelschilderung die fremden Landschaften und Städte bei ihren geographischen Namen, ohne daß wir doch die gleiche dichterisch duftige Luft sich um sie bilden sahen (vgl. ob. S. 39); denn hier ertönen nur die dem Reisenden zunächst begegnenden Namen berühmter Stellen, die esoterisch wirkende, stimmungschaffende Vertrautheit fehlt; sie ist offenbar entscheidend für die dichterische Wirkung, ganz wie bei den Präsensstellen.

Auch in diesen Fällen bleibt aber wenigstens die Realität, die im Namen und dann in der Beschreibung ausgedrückte individuelle Sachhaltigkeit des einzelnen Ortes, erhalten. Dagegen ist ein gefährlicher Schritt zur Entleerung solcher Schilderungen von ihrer lebendigen Wirkung, wenn die Namen zwar nicht genannt werden, dennoch aber durch Erhaltung ihrer Anfangsbuchstaben darauf hingewiesen wird, daß bestimmte wirkliche Orte und Landstriche gemeint sind. Dieses Verfahren findet sich ebenfalls bei Fogazzaro; bekannter ist es aus dem Erzählstil des anfangenden 19. Jahrhunderts, und mehr in der Anwendung auf Personen- als auf Ortsnamen. Es bedeutete offenbar in jener früheren Zeit ein Kompromiß zwischen dem damals neuen Drange nach Realismus und dem ererbten klassischen Streben nach Entindividualisierung, Typisierung, wie es Goethe mit seinen namenlosen Personen — „der Major", „die Witwe" — geübt hat. Fogazzaro nun kennt dieses ältere Kompromißverfahren wieder ausschließlich in „Malombra"; hier lesen wir an Stelle der

Namen meist Hieroglyphen wie: „R...“, „Val...“, „lago di...“, „C...“, „la stazione di...“ (p. 19. 103. 200. 289 u. ö.), und die gefühllosen Punkte, die den ausgeschriebenen Namen ersetzen sollen, tun der Gegenständlichkeit und gar der Einfühlung fast unheilbaren Schaden an. Wenn die Landschaft der „Malombra“ trotz aller Eindringlichkeit der Schilderung dem Leser nicht annähernd so „hold vertraut“ und rührend lieb wird wie etwa diejenige des „Picc. M. Ant.“, so ist diese ererbte Sorge, den schon halb gelüfteten Schleier der typenschaffenden Verallgemeinerung nun doch nicht ganz von den Einzeldingen fortzuziehen, sondern in einer unfruchtbaren Mittelstellung zu verharren, an diesem Mangel mitschuldig. Der innere Grund zu diesem Mangel und seiner späteren Überwindung liegt aber bei Fogazzaro wieder in den Wurzeln seiner ganzen Kunstrichtung: er begann das Nennen der Einzelnamen seiner engsten Heimat erst, als ihm die Natur in mindestens gleich hohem Grade wie die Menschen zur „Person“ seiner Erzählungen geworden war und also nun dazu drängte, auch ihrerseits mit individuellen Namen belegt zu werden, genau wie die menschlichen Personen.

c) Natur und Menschen.

Wir gelangen hiermit zur näheren Anschauung des Wesens der Fogazzaroschen Naturauffassung. Natur ist bei ihm, wenn sie rein objektiv auftritt, noch nicht sie selber; vielmehr lebt bei ihm die Natur in den Menschen, die sie erleben, und zwar in dem besonderen Sinne, daß die Menschen — wenigstens die von ihm voll bejahten — ihrerseits in die Natur und die Dinge — wie wir schon gelegentlich sagten — „eingeschmolzen“ sind, daß ihr Leben in einem dauernden In-der-Natur-Sein verläuft; Natur und Menschen stehen in einem vertraulichen Aufeinanderangewiesensein und Durcheinanderhinleben, welches beider Wesen grundsätzlich modifiziert. Die „Dinge“ bedürfen der menschlichen Stimmungen, um ihr eigenes Leben zu leben, genau wie die Menschen in den Dingen leben: „... eingedrungen in die verborgene Seele der Dinge (occulta anima delle cose), die ich mir vor Augen stellte als sehnsüchtig und unfähig, sich mir verständlich zu machen, ebenso wie ich es ihr gegenüber war“ (Disc. p. 17 f.). — Und in etwas konkreterem Gebrauch des Wortes „cose“, gleichzeitig aber mit Hervorhebung des gemeinsamen, transzendenten und gefühlsmäßigen Bodens beider Be-

reiche, des menschlichen und des dinglichen: „Die Traurigkeiten, die uns gelegentlich in der Seele aufsteigen, ohne daß wir ihr Warum wüßten, die Traurigkeiten, die uns dann gleichsam in Liebe von den Dingen her antworten, wie im schmerzlich übereinstimmenden Gefühl eines gemeinsamen Schicksals — alles geht aus jener pränubularen Welt hervor, deren Erinnerung im menschlichen Bewußtsein ausgelöscht ist, aber unterhalb seiner lebt“ (ib. p. 37). Dieselbe Grundlage ist gemeint, auch wenn sie unausgesprochen bleibt; etwa: „Sie fühlte ein geheimes unbestimmbares Übereinstimmen der äußeren cose mit den Gedanken, die ihr Herz erfüllten“ (Fed. p. 80). — So ließen sich die Stellen noch häufen. Das „Mistero del Poeta“, dessen mehr theoretischer als unmittelbarer Stil uns schon bekannt wurde, enthält auch für dieses Element Fogazzaroschen Innenlebens die Formel: „un molle desiderio di sciogliermi nella vita delle cose“ (Mist. p. 31); und entsprechend finden wir in „Leila“, Fogazzaros erlebtestem und gleichsam praktischstem Buche, dieses Gefühl in seiner Anwendung am vollkommensten ausgedrückt: „So mütterlich war die Nacht den Dingen! Ihre sanften Seelen ergossen sich frei in die Nacht, und Lelia selbst war ein kleines Geschöpf der Nacht, eine Schwester der liebegesättigten Dinge“ (L. p. 130). — Dieses Miteinandersein, dieses gegenseitige und gleichberechtigte Sich-Ansprechen von Natur und Seele kennzeichnet wie kaum etwas anderes die Gesamtwirkung von Fogazzaros künstlerischem Stil; Dinge werden lebendig, Menschen werden gleichsam dinglich, und es entsteht eine annähernde Homogeneität alles Geschaffenen in einem beiden übergeordneten, beide in sich befassenden Element des „Lebens“.[48] — Wir müssen uns dies durch Einzelbetrachtung näherbringen. —

Man hat es Fogazzaro zum Vorwurf gemacht, daß er in der Auswahl der von ihm geschilderten Landschaften engherzig sei: er schildere — tadelt Donadoni (p. 141 f.) — wohl Mittelgebirge, aber nicht die höchsten Alpenspitzen; Bäche, aber keine Ströme; sanfte Hügel, keine weite traurige Ebene; in seinen Weingärten werde keine Lese gehalten, in seinen Bäumen sängen keine Vögel. Die letztere Behauptung sei zunächst widerlegt und dann an sie angeknüpft: bei flüchtigem Suchen notiere ich zwei Stellen, wo bei Fogazzaro Vögel singen[49], und es wäre ja auch seltsam, wenn ein Naturfreund wie er, der sein Leben auf dem Lande zugebracht hat, nicht wüßte und gelegentlich erwähnte, daß es in der Natur

Singvögel gibt. Man kann ferner darauf hinweisen, daß seine Romane — außer eben „Mistero“ — meistens in den Alpen spielen, wo die Vögel in der Tat für den natürlichen Gesamteindruck keine Bedeutung haben. Dennoch hat Donadonis Beobachtung ihre Berechtigung; wenn man die Fülle poetischer Wirkungen vergleicht, die andere Naturdichter dem Gesang der Nachtigall, der Lerche, der Drossel, dem Fluge des Adlers verdanken, so kann die unleugbare große Enthaltsamkeit in diesem Punkte bei Fogazzaro wundernehmen: bei ihm, der gerade die Stimmen mit so überaus verfeinertem Sinne vernimmt (s. u. Kap. 3 d Schl.) und in der Zwiesprache zwischen Natur und Menschen einen poetischen Angelpunkt hat. Hier müssen also wieder innere und wesentliche Gründe vorliegen, für eine äußerliche und heterogene Erklärung — wie etwa die eben von uns selbst angedeutete — ist der Tatbestand wieder zu eigentümlich. Da zeigt es sich nun, daß Donadonis einseitig formulierte, aber im Grunde richtige Beobachtung sogar noch ausgedehnt werden kann: nicht nur Vögel, sondern überhaupt Tiere jeder Art spielen kaum eine Rolle in Fogazzaros Werk. Außer Daniele Cortis mit seinem Seelenfreunde Saturno hat — ich füge wie Donadoni hinzu: soweit ich mich erinnern kann — keiner der vielen einsamen Jünglinge, Greise, Pfarrer einen Hund; keine seiner jungen Damen oder alten Jungfern hält sich etwa eine Katze oder ein Schoßhündchen — denn der grotesk karikierte Friend, das hündische Ebenbild der abscheulichen Marchesa Maironi im „Piccolo Mondo Antico“, ist eher häßlicher Dämon als natürliches Tier —; Pferde erscheinen nur, sofern sie den Wagen zu ziehen haben. Ein Heimkehrender fühlt sich empfangen von Quelle und Baum, Hof und Garten, Terrasse und Saal — aber kein vertrautes Haustier kommt ihm entgegen. Ebenfalls fehlen die Tiere in der Freiheit — Reh und Hirsch, Wiesel, Fuchs, Eichhörnchen; und doch ist der Wald ein bevorzugter Aufenthalt der Fogazzaroschen Menschen. Es ist also richtig: unser Dichter hat in seinem beseelten Kosmos das Tierreich nicht als Wesensbestandteil. Und dies führt auf die gesuchte immanente Erklärung: gerade weil dieser Kosmos ein beseelter ist, gerade weil Quelle und Baum, Hof und Garten, Terrasse und Saal und alle übrigen scheinbar stummen Dinge bei Fogazzaro besser fast als die Menschen reden können, gerade deswegen verzichtete er auf das zwischen Mensch und Natur sonst in der Dichtung vermittelnde Tierreich; der blaue

Himmel spricht selbst bei ihm, und so bedarf er nicht des „schmetternden Liedes der Lerche". Fogazzaros Menschen sind als Lebewesen in der Natur einsam, aber einsam eben „in" der Natur, als Glieder des Naturganzen; für ein Tierreich, das auf diese Weise eine Art Zwischenreich zwischen beseelter Natur und naturumfangenen Seelen geworden wäre, lag bei ihm keine künstlerische Notwendigkeit vor. So ist es denn im ganzen und großen fortgeblieben; und nichts ist so beweisend für die innere Berechtigtheit dieser scheinbaren Lücke, als daß erst der Kritiker den Leser auf die Lücke hinweisen muß.

In ähnlicher Art erledigen sich Donadonis übrige Aufweise von Fogazzaros engem Naturhorizont. Denn was Donadoni tadelt, ist im Grunde dies: daß der Dichter nur das schildere, was an der Natur bequem zugänglich und feinem Geschmack gemäß sei, und also das Erhabenste — die Eisgebirge — und das Volkstümliche — Heumachen und Weinlese — nicht berücksichtige. Auch hier wäre zunächst im einzelnen manches zu berichtigen — der Heilige etwa hat es nicht gerade „bequem" in jener fürchterlichen Nacht inneren und äußeren Sturmes, die er schutzlos und allein mit Gott in der unwirtlichen „Heiligen Höhle" hoch im Gebirge zubringt (Santo p. 113 ff.); und selbst verwöhnte Weltleute läßt unser Dichter gelegentlich ganz anständige Kletterpartien machen (Mal. 2, 6). Dennoch hat Donadoni auch diesmal in der Sache recht, und Fogazzaro würde ihm gewiß zugestimmt haben. Denn Fogazzaro schildert die Natur nicht um ihrer selbst willen, sondern für die Menschen, die er in sie hineinstellt. Diese Menschen sind aber in der Tat fast durchweg vornehmen Standes und — wenigstens innerlich — verwöhnt; das „Volk" spielt in allgemeinen nur eine Statistenrolle bei ihm, der zwar diese Beschränkung seines Kunstbereichs schon früh als solche wohl erkannt, aber niemals wirklich überwunden hat.[50] Seine Menschen ergehen sich lieber, als daß sie gewaltsame Steigtouren machen; sie schätzen edle Gartengewächse und duftende Hochgebirgspflanzen höher als Wiesenblumen; sie wohnen nicht in der großen Ebene der Städte, sondern in Villen am See und in den Bergen. Daß er für so geartete Menschen den Rahmen schafft, ist der eine Grund für jene Auslese von Naturmotiven; der andere ist die schon mehrfach erwähnte Bevorzugung des ihm selber genau Bekannten, worin allein er die „Intimität" zwischen Mensch und Natur, auf die es ihm ankommt, zu erzeugen vermag. So macht

Franco Maironi, der an sich jeder Hochtour gewachsen wäre, jenen nächtlichen Kletterweg über die Berge von Lugano nach Oria (P. M. Ant. p. 319 ff.), in Kenntnis jedes Schrittes, jedes Seitenpfades, Todesangst im Herzen um sein Kind, das am anderen Ufer des nächtlichen Sees lebend anzutreffen er vergeblich hofft, dazu in steter Bemühung, den österreichischen Grenzposten auszuweichen, wozu ihn nun wieder seine intime Vertrautheit mit dem Gelände befähigt — alles dies Erlebnisse zwischen Mensch und Natur, die Fogazzaro nur und allein am Luganer See so schildern konnte, wie er es getan hat. Dies war sein Kunstzweck; sollte er nun statt dessen, nur um „etwas anderes" zu liefern, den Franco Maironi eine Gletschertour machen lassen? Seine gelegentliche Äußerung, daß nur der Maler die Natur zu schildern, der Dichter sie nur zu fühlen habe (Mist. p. 333 f.), besagt — wenn sie sich auch wieder in das täuschende idealistische Gewand kleidet (vgl. ob. S. 27 f.) — fraglos eben dies, daß reine Naturbeschreibung um ihrer selbst willen unpoetisch sei. Jene Schloßbeschreibung aus „Malombra" (s. ob. S. 34 f.) ist letzten Endes deshalb mißlungen, weil sie eine solche „rein sachliche" Schilderung ist, belebt weder durch Einfühlung, durch den innigen Anteil eines vom Dichter vor sie hingestellten Beschauers, noch durch eine ihr selbst innewohnende seelische Bedeutsamkeit. Natur und Menschen sind nur ein Ding bei Fogazzaro; ohne diese Einheit sind sie beide tot.

Es ist hiernach kein Zufall, wenn Fogazzaro — im Unterschied nicht nur zu Manzoni, sondern auch zu den Naturalisten — nicht einen seiner großen, doch ganz im Naturgeschehen beschlossenen Romane mit einer Landschaftsschilderung eröffnet, uns vielmehr jedesmal zu Anfang mitten in den Verlauf eines mehr oder weniger leicht geschürzten menschlichen Vorganges hineinstellt: eine Bahnreise eröffnet „Malombra", ein Billardspiel „Cortis", die unterhaltsame Wasserfahrt einer geladenen Gesellschaft „Piccolo Mondo Antico", das Lesen eines Briefes „Leila" — und in den übrigen Büchern steht es ebenso; die jeweilige Landschaft entwickelt sich an diesen menschlichen Geschehnissen, vor den Augen dieser Menschen und im Kontakt mit ihnen dann allmählich und fast unmerklich. Wir werden über Stil und Bedeutungsgehalt dieser Anfänge noch einmal zu reden haben (s. u. Kap. 5 b γ) und machen vorläufig diese Feststellung. Sie gilt sogar nicht nur für die ganzen Bücher, sondern auch für

die Abschnitte und selbst für die Kapitel. Natürlich gibt es Gegenbeispiele, etwa die große, in der Tat ganz objektiv gehaltene Schilderung des Berglandes von Vena di Fonte Alta (Picc. M. Mod. p. 363 ff.), die dann unvermittelt in die Weiterführung der menschlichen Handlung übergeht (ib. p. 368); aber solche reinliche Scheidung natürlicher und menschlicher Angelegenheiten bleibt durchaus die Ausnahme bei unserem Dichter, hält auch gelegentlich da, wo sie vorzuliegen scheint, eingehender Betrachtung nicht stand. So fängt etwa ein Kapitel folgendermaßen an (Mal. p. 360 f.): „Die Morgenröte erschien über den großen melancholischen Felsen der Alpe dei Fiori, die von Nebelwellen umflutet waren..." und so eine Weile weiter; bald jedoch beginnt die so eingeführte Natur zu leben: „... (die Wellen des Sees) breiteten sich im Fächer aus, schweigend auf der hohen Flut, flüsternd am Ufer; und an diesen einsamen Ufern... war ein geheimes stilles Sammeln ernster Gedanken, vertrauter unterdrückter Gespräche, eine Klosterruhe, in welcher Luft und Felsen von hohen Geheimnissen und verborgenen Leidenschaften reden." Dann beginnt es zu regnen — d. h. die Natur tritt aus ihrer Ruhe in Bewegung hinein —, die Wellen werden lebhafter, „...sie begannen murmelnd an die Mauern zu schlagen, sie drangen neugierig flüsternd in den Binnenhafen ein. Keine Stimme antwortete ihnen..." Also die inzwischen schon fast menschlich gewordene Natur drängt vergebens auf menschliche Antwort; und doch steht „...an einem Fenster des zweiten Stockes eine menschliche Figur wie versteinert, bleicher als jener Morgenschein". Es ist Silla, zu dem die Erzählung hiermit übergegangen ist. — Man sieht, diese scheinbare Naturmalerei ist in Wirklichkeit fast vom ersten Worte ab eine Naturbeseelung und -deutung und geht dann zur menschlichen Person über, als sei diese ihrerseits nur ein Stück der belebten Natur — „wie ein Stein, bleicher als Morgenlicht". Immerhin ist hier aber doch der Übergang als solcher noch spürbar, ein Restbestand des Anfängertums.

In der weiteren Entwicklung werden dann seine Menschen — oder doch jeweils einige von ihnen (s. u. Kap. 3 d Anf.) — mehr und mehr von einem eingeborenen Sinn für die Natur beseelt, so daß Menschengeschehen und Natur- und Dinggeschehen mühelos neben- und ineinander laufen. Wird dann einmal eine neue

Landschaft oder ein Gegenstand wortkarg übergangen, so ist es deswegen, weil die Stimmung des gerade handelnden Menschen einer Dingbetrachtung momentan nicht geneigt ist — sagen wir ruhig, weil Ding oder Landschaft in die momentane Handlung nicht einzugreifen haben. An der schon vorhin betrachteten Stelle, wo Lelia zu Massimo wandert (s. ob. S. 48 f.), spielte die Natur nur durch Namen eine Rolle, wurde also auch nur in ihnen vergegenwärtigt. Dann erwacht Lelia aus ihren Gedanken, „...sie schien die Schönheit der Dinge gewahr zu werden...", und sogleich wird auch die Schlucht, in der sie gerade emporsteigt, lieblich vorgeführt, in jener nahebringenden Gegenwartsform: „...in der verborgenen Schlucht, wo sich die Reize der einsamen Natur um das feine Silber einer Quelle wie um eine kleine Königin ordnen". Aber Lelia hat es doch nur gesehen im Gedanken, „dort mit ihm fern von jedem menschlichen Blick zu ruhen, inmitten jener verborgenen Poesie und jener Musik". So schlingen sich zart und unauflöslich seelische Motive und natürliche Gegebenheiten zu gegenseitiger Belebung und Begründung durcheinander.

In der Technik der Frühzeit stehen dagegen die Menschen noch meist im Gegenüber zur Natur, die ihnen als Umgebung dient. Wir finden hier im Verhältnis zwischen Mensch und Einzeldingen die gleiche Entwicklung, die wir vorher (ob. S. 50 f.) bei den „cose" als Allgemeinbegriff beobachtet haben. Silla sitzt im Freien: „Süß war es, im Zustande seiner Seele die Nacht ohne Mond und Sterne zu betrachten. Aus dem Tal blies ein frischer Nordwind, gesättigt mit Waldesduft" (Mal. p. 45). Das ist Naturbetrachtung, nicht Auflösung der Seele in die Natur; „era dolce a contemplare" ist wieder eine vergleichsweise steife, verlegene Überleitung vom Menschen zur Natur, statt daß sich das primäre „Darinsein" wie an der Leila-Stelle umgekehrt fast gewaltsam aus dem gewohnten Zusammenhange mit der Natur gelöst fühlt und elastisch wieder in ihn eingeht, sobald die Hemmung wieder nachgelassen hat. Wenn dagegen der Ich-Erzähler im „Mistero", der die Adresse seiner Geliebten in Nürnberg nicht kennt, klagt: „Ich fragte vergeblich die waldigen Hügel, die beblümten Abhänge, die rauschende Eisack, ob sie Violet gesehen hätten..." (p. 107), so sollte das Ausbleiben einer Antwort auf diese alberne Frage ihn nicht so verwundert haben; denn auf praktische Fragen dieser Art antwortet die

Natur nicht. Wohl ist die Natur auch dem ihr innerlich angehörigen Menschen gelegentlich unzugänglich, will ihn nicht verstehen, entläßt ihn mitleidlos aus ihrer Gemeinschaft: „(Lelia) dachte lange nach, geängstigt, sich allein, allein, allein zu fühlen. Sie enthüllte ihr Gesicht und sah, wie Rat suchend, auf das dichte (Waldes-)Grün vor sich... Alles war Gleichgültigkeit und Frieden..."[51] Dennoch ist dies ein grundsätzlich anderes Verhalten der Natur, diese unmittelbare geheimnisvolle Beziehung zwischen Mensch und Wald steht auf einer anderen „Stufe", als wenn der Bädekerreisende im „Mistero" neugierige Zweckfragen an Fluß und Hügel richtet, oder wenn zur Förderung der äußeren Handlung leblose Gegenstände um Auskunft etwa über eine begangene Tat gebeten werden, weil bei ihr zufällig kein Mensch zugegen war; Auskünfte, die nur sie mithin würden geben können — wenn sie eben sprechen könnten: das können sie zu solchen Zwecken aber nur im naiven Volksmärchen, nicht in der Kunstdichtung. So heißt es am Anfang von „Malombra": „Sie ging wieder daran, die Gegenstände zu untersuchen. Es schien ihr, als q u ä l e jeder von ihnen sich, z u s p r e c h e n, ihr zuzuschreien — ‚Hör!'" (p. 74). Endlich findet Marina dann einen vergilbten Brief mit der gewünschten Auskunft — also, wohlgemerkt, zwar einen Gegenstand, der aber nur der gleichgültige Träger einer menschlichen Mitteilung ist, nicht etwa selbst in seiner eigenen Sprache „spricht" (vgl. u. Anm. 52). — Oder: „Nur der Springbrunnen im Hofe erzählte in geheimnisvollem Tone (den Blumen) eine lange ... Geschichte, die mit religiösem Schweigen angehört wurde... Es war v i e l l e i c h t die Geschichte von jener Frau, aber für Menschenohren gab es keine Möglichkeit, eine Silbe zu verstehen..." (ib. p. 81). Hier ist das ‚forse' bezeichnend als stilistisches Flickmittel der innerlich getrennten Teile: äußere Handlung einerseits, Leben der Natur anderseits. Die Stellung der Menschen zu den Dingen ist hier diejenige des Untersuchungsrichters, wenn Knöpfe und Zigarrenstummel ihm von einem Mörder „erzählen" sollen, während schließlich doch der Richter selber der — häufig irrende — „Erzähler" bleiben muß; eine fremde, innerlich verständnislose Einstellung zu den Dingen, mit denen ihn nur der einmalige praktische Zweck verbindet und zwischen ihm und ihnen stehen bleibt — in der Dichtung die Kunststufe des K r i m i n a l r o m a n s, des bloßen unauflöslichen Gegenüber. Der erste Schritt zur Auflösung des Gegenüber ist,

daß die Kunst den Hauptwert nicht mehr auf die Verwicklungen der äußeren Handlung legt, sondern eine seelische Handlung in einer nun unmittelbar überzeugenden Immanenz zur „Natur" faßt, deren „Sprache" denn nun auch plötzlich in jedem Hauche mühelos von den Menschen verstanden wird: Fogazzaros Weg als Künstler (vgl. u. S. 70 ff. und Kap. 5).

Es ist lehrreich als Nachweis weltanschaulich-stilistischer Verschiedenheit, das gegensätzliche Verfahren von Fogazzaros jüngerem und berühmterem Zeitgenossen in einem solchen Falle zu studieren. Wir betrachten eine Stelle aus d'Annunzios „Piacere" (Ausg. 1925 p. 15 ff.) und finden, daß die „cose" hier zwar auch leben, aber keineswegs von ihrem eigenen, sondern vom menschlichen Leben, als dessen Ergänzung sie gefaßt sind. — Andrea Sperelli, auf die Geliebte wartend, blickt im Zimmer umher. „Die durch die Gewohnheit phantasievoller Betrachtung ... geschärften Geister geben den Dingen (cose) eine fühlende veränderliche Seele wie die Menschenseele; sie lesen in jedem Ding, in den Formen, Farben, Tönen, Düften, ein durchscheinendes Symbol (simbolo), das Sinnbild eines Gefühls oder Gedankens; und in jedem Phänomen... glauben sie einen seelischen Zustand, eine moralische Bedeutung zu ahnen. Gelegentlich ist die Vision so klar, daß sie einen Angstzustand in jenen (menschlichen) Geistern hervorruft: sie fühlen sich gleichsam ersticken durch die Fülle des offenbarten Lebens und erschrecken vor ihren eigenen Phantasiebildern." d'Annunzio also gibt — seinerseits vollkommen kühl Menschen und Dingen gegenüberstehend — eine psychologistische Deutung jener Dingbeseelung, die als geglaubter objektiver Tatbestand Fogazzaros Hauptthema ist; er scheint hier geradezu Geister vom Schlage Fogazzaros zu kritisieren. So sind denn auch im weiteren Verlauf jener Stelle die Dinge nicht selbst belebt, sondern der junge Mann sieht nur „... in den Dingen seine angstvolle Erregung widergespiegelt... So schien es, daß die gleichsam erotische Seinsweise (essenza) der cose ausdampfte und sich nutzlos zerstreute. Alle diese Gegenstände (oggetti) ... hatten für ihn etwas von seiner Gefühlswelt angenommen. Nicht nur Zeugen seiner Liebe waren sie, sondern Teilhaber... Naturgemäß zog er aus der Welt der Dinge (mondo delle cose) einen guten Teil seines Rausches... Alles umher hatte für ihn jenen unaussprechbaren Anschein von Leben angenommen, den beispielsweise...

die Gegenstände eines Kultes gewinnen..., auf denen die menschliche Einbildungskraft zu irgendeiner idealen Höhe emporsteigt... Gewisse Gegenstände (oggetti) bewahrten einen... Bestandteil jener Liebe, mit denen der phantasievolle Liebhaber sie erleuchtet und durchtränkt hatte..." Es ist merkwürdig genug für uns, wie die gleichen Ausdrücke — mondo delle cose, essenza delle cose —, die wir von Fogazzaro als Bezeichnungen seiner von selbst und immanent lebenden Dingwelt kennen, bei d'Annunzio eine vom Menschen geschaffene, inspirierte, eingebildete Phantasiewelt bezeichnen; dagegen einen ausgesprochen „erkenntniskritischen" Ausdruck wie oggetti — „Dinge, sofern sie einem Bewußtsein gegenüber sind" — braucht an Stelle von „cose" Fogazzaro selten oder nie, d'Annunzio mehrmals schon auf diesen zwei zufällig herausgegriffenen Seiten. Die Dinge sind hier für ihn Teile eines sublimierten, raffinierten menschlichen Sinnenlebens — der Mensch „liest" in den Dingen, „gibt" den Dingen Seele usw. —, nicht etwa ist das menschliche Leben seinerseits ein Dingleben neben und mit dem der übrigen Dinge innerhalb eines umspannenden Kosmos: d'Annunzio erweist sich — in unserer Terminologie — als Dichter der „zweiten Stufe"; und in der Tat ist sein Thema, die Sinnenliebe, ein spezifisch innermenschliches, das des Fogazzaro ein kosmisches und göttliches, in dem die erotische Liebe nur Element ist.[52]

Diese Welt der autonomen, aus sich heraus lebenden Dinge nun behandelt Fogazzaro künstlerisch in der einzigen Weise, die einer solchen Weltauffassung gerecht werden kann: er beschreibt sie nicht sowohl als daß er „sie sich beschreiben läßt", daß sie sich unter seinen künstlerisch leitenden Händen selbst aussprechen; und zwar ist der Ausdruck „aussprechen" nicht etwa metaphorisch, sondern durchaus wörtlich zu verstehen. Die Beobachtung ist nicht neu, daß bei Fogazzaro so ziemlich alles, was überhaupt vorkommt, irgendwie lebendig, und zwar sprachbegabt ist — ja, dies ist gar keine Beobachtung, sondern es liegt liche Note. Um so leichter konnte diese Erscheinung Mißdeutunauf der Hand, es gibt seiner Naturauffassung erst die eigentümgen unterliegen, deren Durchsprechung für uns nicht ohne Nutzen sein wird.

Mindestens oberflächlich ist es, für das Leben und Sprechen, in dem die vulgo leblosen Dinge bei Fogazzaro erscheinen, seinen angeblichen „sentimentalismo egocentrico" verantwortlich zu

machen (Donadoni p. 140). Wenn in einer solchen Deutung von vornherein wieder das Mittel des Moralisierens zur Erklärung von Ästhetischem methodisch bedenklich erscheint, so ist hier noch speziell zu sagen, daß wirklich nur vorgefaßte Meinung in Fogazzaros Naturbelebung ein egozentrisches Element finden kann: er schildert in der Natur nicht sich, er schildert sie auch nicht für sich, sondern die Natur, die er schildert, bezieht sich — wie wir nun wissen (s. bes. ob. S. 50 ff.) — auf die von ihm in sie hineingestellten Menschen, und umgekehrt; er selber tut nichts, als diesem durchaus in sich abgeschlossenen Kosmos die künstlerische Gestalt zu sichern. — Immerhin sinnvoller wäre der Versuch, Fogazzaros jahrelange Neigung zu Spiritismus und Okkultismus mit seiner Methode der „Dingbelebung" in Beziehung zu setzen, denn grundsätzlich könnten beide Erscheinungen wohl in den gleichen Gedankenkreis gehören. Dennoch ist auch dieser Versuch der Deutung ein Irrweg. Es ist hier der Ort, festzustellen, daß Spiritismus und Okkultismus ebensowenig wie die rein wissenschaftlichen Angelegenheiten Fogazzaros (s. ob. S. 23 f.) jemals in seiner Kunst um ihrer selbst willen zu Worte gekommen sind; vielmehr nur entweder als Mittel psychologischer Kennzeichnung seiner Personen oder als negative Bekräftigung seiner religiösen Grundanschauung, von welcher her er den Spiritismus zwar mit Eifer zur Kenntnis nahm, aber nur, um ihn letzten Endes abzulehnen. Wohl weisen „Miranda", „Mistero", auch „Malombra" Spuren davon auf, wie eindringlich ihr Dichter seinen eingeborenen Mystizismus damals in der Begegnung mit spiritistischen Fragen erprobte; aber in keinem dieser drei Werke — speziell auch nicht in „Miranda" — kommen Geistererscheinungen, Materialisationsphänomene oder dergleichen auch nur vor, geschweige, daß sie die Handlung bestimmten.[53] Miranda, Violet und ihr Liebhaber, Marina, sind nervös bis zur Hysterie und von entsprechender Sensibilität gegenüber der Außenwelt; sie sind medienartige Naturen, und es ist kein Zweifel, daß der Dichter zu ihrer Gestaltung seine spiritistischen Erfahrungen nutzbar gemacht hat; damit ist aber auch alles gesagt, und dieser Tatbestand begründet meines Erachtens noch nicht den Vorwurf „okkultistischer Mätzchen". Als Zeugen rufe ich Gallarati-Scotti auf, der nach reich dokumentierter Untersuchung dieser Frage zu folgendem Ergebnis kommt: „E quella che fu comunemente chiamata la sua fede ‚spiritista' non era

in fondo che un sentire come uomo e come poeta tutti quei legami che ci rallacciano al mondo occulto degli spiriti, cosi come la religione era venuta preparandolo a sentirli. Spiritista nel vero senso della parola non fu mai" (La Vita di A. F. p. 87). So nennt denn Fogazzaro selbst sich Spiritualist, nicht Spiritist: er ist von der Gewalt des Geistes über den Körper durchdrungen, lehnt aber — auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung — die eigentlich okkultistischen Folgerungen aus einer solchen Anschauung ausdrücklich ab (Disc. p. 184). Seine Weltanschauung ist somit gegenüber diesen Dingen zum mindesten äußerst skeptisch; seine Kunstübung schöpft (vgl. u. Anm. 53) kaum einmal einzelne Züge aus diesem Gebiete: es wäre also ein offenbarer Widersinn, ein Grundelement seines künstlerischen Stiles, die Dingbeseelung, aus spiritistischen Tendenzen ableiten zu wollen.

In der Tat liegt die Sache ganz einfach, und wir brauchen von unserem bisherigen Wege nicht abzuweichen und den Dichter im übrigen nur selber zu fragen, um über die Grundlage dieses seines merkwürdigen dichterischen Verfahrens belehrt zu werden. Zunächst war seine Auffassung der Dingwelt als einer belebten Welt — eben das innere Wesen seiner Naturanschauung selbst (s. ob. S. 21 ff.) — nichts als Gefühls- und Glaubenssache: alle Dinge sprachen zu ihm, und dies Leben der Dinge gestaltete er poetisch. Er selbst verweist einmal auf Vergil — „che sentì le lagrime delle cose e si compiacque di ascoltar i lamenti dei boschi e dei laghi..." — und sagt uns damit deutlich genug, daß er mit seiner Dingbelebung Poet und nichts anderes sein will. Dann ist aber dieses Element seiner Naturanschauung mit den übrigen in seine theoretischen Besinnungen eingegangen. An einer schon früher (ob. S. 22) herangezogenen Stelle fährt er fort: „Und auch wenn wir die Entwicklungsgesetze . . . nicht kennen, so versichert uns unsere innerste wahrsagende Erleuchtung, daß eine solche Schönheit der Dinge nicht bestimmt ist, für immer zu verfallen und verloren zu gehen, daß die verborgenen Stimmen, die Melancholie und die Seligkeit der Natur Sehnsucht und Erwartung eines besseren Zustandes bezeichnen..." (Asc. p. 89 f.). Das also ist der Sinn des — unmittelbar erfahrenen, unbegründbaren, geheimnisvollen — „Lebens" der leblosen Dinge, daß sie sich im Sinne der ewigen Entwicklung zu einem Fortschritt bestimmt wissen; und das verbindet geistig

diese Dinge mit dem Leben der Menschen, daß auch der Mensch zu weiterem Fortschreiten, nämlich zu reiner Spiritualisierung, auf dem Wege ist, er, nur das höchste der „Dinge", aus ihnen erwachsen und entwickelt, und mit den Dingen ein Werkstück in der Hand des schaffenden, erhaltenden und entwickelnden geistigen Prinzips und Zieles. So wird dem spiritualistischen Naturalisten die Welt homogen, alle Wesen und Dinge bewegt von der großen Hoffnung auf das eine Ziel, und in dieser Hoffnung eines: so daß es über die Grenze eines ästhetischen Terminus hinaus sinnvoll wird, von einer Eingeschmolzenheit des Menschlichen ins Dingliche einerseits, von einem eigenen, immanenten, nicht anthropomorphen Lebendigsein des Dinglichen anderseits zu sprechen.

Wir sehen nun erst recht, wie sich die spiritualistische Fortschrittslehre als eine für Fogazzaros Kunst fruchtbare „Arbeitshypothese" erwies, deren wissenschaftlicher Wert uns auch hier nicht kümmern soll.[54] Vermöge dieser Abart eines Vitalismus konnte er seinen religiösen Glauben — den höchsten Antrieb auch für sein Kunstschaffen — ungehemmt entfalten und brauchte doch seine ästhetische und erotische, höchst feinnervige und weltnahe Konzeption von der Natur und dem Leben nicht einzuschränken. Er konnte die Liebe künstlerisch in all ihren Verzweigungen verfolgen — denn Liebe verdient ja nach seiner Lehre ihren Namen nur, wenn sie nach ihrer eigenen Reinigung und Vergeistigung strebt, und wenn sie übrigens die ganze Welt, nicht nur Menschen durchdringt; er konnte jedem Weltdinge andächtige Aufmerksamkeit zuwenden, denn das immanente Leben, das er in jedem Dinge spürte, war ihm ja ein Beweis für das Dasein und Wirken Gottes. — Daß er sich nun dieser künstlerisch glücklichen Lagerung seiner geistigen Struktur nicht in opportunistischer Behaglichkeit bedient hat, sondern vielmehr unter den in ihr verborgenen moralischen Antinomien — Spiritualismus und Sensualismus, Weltstreben und Gottstreben — aufs schwerste litt und kämpfte, gereicht seinem menschlichen und künstlerischen Ernst nur zur Ehre und geht uns übrigens im Rahmen unseres Themas nur soweit an, wie diese Kämpfe sich etwa in seinem Kunststile spiegeln.

Auf diesen Grundlagen erwuchs nun die spezielle Art von Natur- und Dingbelebung, die wir im folgenden genauer kennen lernen wollen. Fogazzaro ist in seiner Dingschilderung weder

Mythologe noch Naturalist. Mythologe nicht: denn er personifiziert und gar anthropomorphisiert die Dinge oder Ideen nicht; bei ihm könnten nicht aus Bäumen die Dryaden, aus Quellen die Naiaden hervorgehen, oder auf den nächtlichen Wiesen Elfen ihr Wesen treiben[55]; ebensowenig kennt er die Allegorie als Mittel dichterischer Verkörperung.[56] — Naturalist nicht: denn er belebt und begeistet auch und gerade das Unorganische; er schildert somit — auch auf diesem speziellen Gebiete (s. ob. S. 26) — die Natur nicht, wie sie (angeblich) „ist", sondern wie sie für ihn ist, wie sie ihn anspricht. Sie spricht ihn aber an in einer durchaus ihr eigenen Redeweise, jedes Ding in seiner Belebtheit als es selbst bewahrt; der Baum, das Wasser, das Gebrauchsding leben und sprechen, indem sie Baum, Wasser, Gebrauchsding bleiben, jedes mit seiner und nur seiner Seele und Sprache. Die Verschiedenheit dieser jeweiligen Dingsprachen von der menschlichen ermöglicht eben jene große Erweiterung des poetischen Horizontes, jene poetische Ausdrückbarkeit des zahllosen rational Unaussprechbaren, auf deren Kennzeichnung es uns bei Fogazzaro ankommt.

Lassen wir nun einige Beispiele dieser besonderen Art von Naturbelebung an uns vorübergehen. Wir werden sehen, daß es sich fast immer wirklich um eine „Besprechung" zwischen Dingen und Menschen in einer beiden Teilen verständlichen „Sprache" handelt — einer Sprache aber, die nicht wie menschliches Wortgespräch nur durch Mund und Ohr geht. —

Der Vater Steinegge will für seine geliebte Tochter Edith das ärmliche Quartier ein wenig verschönern; Silla, Ediths noch nicht abgewiesener Liebhaber, tritt in fröhlicher Stimmung ein. Das Zimmerchen ist nicht ohne Reiz; aber speziell ein weißer fichtener Tisch, der roh in der Mitte steht, „... schrie gellend (strillava), um seine blau und schwarze Decke zu bekommen, seinen Mantel von Reichtum und Vornehmheit, unter dem er seine vier Beine verstecken könnte". Steinegge läßt sich von Silla helfen. „Sie nahmen die blau und schwarze Decke und breiteten sie über den Tisch, der nicht mehr schrie... Das Zimmerchen gewann ein ruhiges, zufriedenes Aussehen, und diese Ruhe spiegelte sich auf dem Antlitz unseres alten Freundes" (Mal. p. 236 f.). — Wir haben also hier als Mittelpunkt einer Episode den Tisch, der auf seine Weise das Gespräch beherrscht, erst schreit, dann zufrieden schweigt — wie man ja, fast ohne

sich einer Metapher bewußt zu sein, ja vielleicht überhaupt unmetaphorisch, von „schreienden“ und „stillen“ Farben spricht — und der diesen Stimmungswechsel auf seine Umgebung überträgt. Wichtig ist aber, daß die Stimmung des alten Steinegge und ihr Wechsel nicht durch ästhetische, sondern durch ethische, „menschliche“ Motive bestimmt ist: nicht der rohe weiße Fichtentisch als solcher macht ihm zu schaffen, sondern der Gedanke an den Wunsch seiner Tochter. So drückt auch das „Schreien“ des Tisches nicht nur das ästhetisch Konträre einer „schreienden“ Farbe aus — das wäre, wie gesagt, kaum eine Dingbelebung zu nennen gewesen —, sondern es ist ein gleichsam menschlicher Hilferuf, den der Tisch als Ausdruck von Steinegges liebevoller Unruhe hören läßt, oder vielmehr, den die Anwesenden zu hören glauben, weil sie ihn selber am liebsten ausgestoßen hätten; aber bis zum wirklichen Hörenlassen eines Hilfeschreies lag bei den Menschen angesichts des Tatbestandes denn doch keine Veranlassung vor, während der Tisch als Nächstbeteiligter wohl — seine eigene „Lebendigkeit“ natürlich vorausgesetzt — diese Funktion übernehmen konnte. Daß der Schrei des bei alledem nicht etwa anthropomorphisierten Tisches der Natur der Sache nach nicht durch das äußere Ohr vernehmbar ist, spielt bei dieser innigen Verschmelzung menschlichen und dinglichen Lebens kaum noch eine Rolle für den Leser.

Zum stilistischen Verständnis dieser Szene ist aber nun noch weiter und vor allem zu beachten, daß sie im Element des leicht grotesken Humors spielt. Die Unruhe Steinegges ist nicht tragisch zu nehmen, Sillas Stimmung ist die heiterste. Nur in einem solchen Stimmungsmilieu konnte die exzentrische Vorstellung eines schreienden Tisches, der zu den Menschen, ja für sie das Wort nimmt, künstlerisch verwendbar werden. Dem entspricht es denn auch, daß bei völlig veränderter Stimmungslage, als Silla mit zerstörten Hoffnungen von neuem das Zimmer betritt, der Tisch nicht mehr lebendig ist — denn er hätte nun nichts Hingehöriges mehr zu „sagen“. Wohl aber spielt er noch eine stumme Dingrolle, die der neuen, trübseligen und eher tragischen Gesamtlage ebenso angemessen ist wie seine groteske Lebensäußerung der vorhergegangenen heiteren. „Auf dem Tische, der seines schönen blauschwarzen Tuches (wieder) beraubt war, lagen zwei oder drei dicke Bände...“ (ib. p. 266). Der Tisch ist also nicht mehr schön, aber auch nicht mehr von

Empfindung dafür beseelt, er ist nicht mehr als Lebewesen, sondern nur noch als Gebrauchsding, als Träger von Büchern, anwesend, und zwar deswegen, weil nun niemand mehr bereit gewesen wäre, auf seinen Ruf nach Verschönerung zu hören.

Statt seiner hatten denn auch schon andere Naturdinge die Sprache übernommen und hatten eben jenen Stimmungsumschwung bei Silla zuwege gebracht. Als erste Stimme war ihm, nachdem er auf sein einsames Zimmer zurückgekehrt war, allerdings nicht eine solche der Natur erklungen, sondern er hatte gemeint, den alten Steinegge fragen zu hören, ob er sich des Besitzes der Geliebten wert dünke. Diese nicht reale, sondern imaginäre Menschenstimme ist vom Sprechen der Dinge für den physischen Eindruck nicht verschieden, sie liegt auf der gleichen Ebene unsinnlicher Wirklichkeit. Gleich schlossen sich denn auch die Stimmen der Natur in trübseliger Abmahnung an: „Der graue zitternde Regen wiederholte ihm im Hofe... ‚klage, klage, sie liebt dich nicht, sie liebt dich nicht'...", und die Uhr „... zählte mit ihrem Tiktak unendlich lange Minuten ab" (ib. p. 264 f.). — Das „Tiktak" soll auch „etwas" besagen; ist es hier nicht in menschliche Worte übersetzt, so geschieht das anderswo. Dem Enrico in „Miranda" „antworten" die schlagenden Uhren auf sein verzweifeltes „fermate" „haltet still": „no, no, no"; der Miranda selbst wiederholt eine schlagende Uhr immerzu „sempre e mai, sempre e mai"; Steinegge kommt auf einem nächtlichen Flur an einer Standuhr vorüber, und ihr eben ertönender Schlag scheint zu meinen: „ferma!", „halt still!"; eine schicksalsschwere Nachtstunde wird folgendermaßen angekündigt: „In diesem Augenblick fielen die schweren Glockenschläge einer nach dem anderen von der Turmuhr hernieder, schlugen mit ihrer großen feierlichen Stimme an das Dach, auf die Stufen... Edith hob den Kopf und zählte sie mit Grauen, als seien es Schläge, die ein furchtbarer unerwarteter Gast an ein Tor aus Bronze führte" (Poesie p. 55. 110; Mal. p. 139. 338). An der letzten Stelle wird die Dingstimme, wie man sieht, nicht in Worte, sondern in ein von Menschenhand verursachtes tönendes Zeichen — das Klopfen — übersetzt.

Die Uhr ist natürlich besonders geeignet, im Sinne der Dingbelebung eine Sprache zu führen, da sie von Natur eine Stimme hat, sogar zwei Stimmen, das Ticken und das Schlagen. Das gleiche gilt vom Regen — suggestive Geräusche wie Rieseln,

Klopfen, Plätschern sind mit ihm gegeben. Wenn dagegen ein Tisch, indem er in seiner Dingnatur bleibt, schreien soll, so mußte dazu eine besondere Stimmung vorgegeben sein, denn der Tisch hat von Natur — allenfalls vom Knarren abgesehen — keine Stimme, erst eine bestimmte seelische Lage seiner Umwelt verleiht sie ihm. Szenen und Züge der geschilderten Art sind ja als solche in poetischer Literatur nichts Seltenes; das Eigenartige bei Fogazzaro ist die künstlerische Motivierung, die er ihnen gibt, und der geistige Fruchtboden, aus dem sie ihm erwachsen. Im naiven Märchen braucht nur die Geisterstunde zu schlagen, damit jeder beliebige Gegenstand sich nach Belieben belebe und äußere — d. h. die für die Belebung erforderlichen Vorbedingungen sind durch eine handgreifliche Konvention des Volksglaubens ein für alle Male vorgegeben: bei unserem Dichter konnte dieses Motiv nur auf dem aus dinglichen und seelischen Fäden sorgsam gesponnenen Lebensteppich erblühen; zugrunde liegt bei ihm immer die Perspektive durch ein seelisches Geschehen hindurch in eine eben in diesem Geschehen lebendige und es ihrerseits wieder belebende Welt der Dinge, wobei weder seelisches noch dingliches Leben autonom sind, sondern beider Lebensgrund in dem sie umfassenden, kosmischen und speziell göttlichen Leben zu suchen ist.

Fogazzaros Dingbelebung ist, wie immer klarer heraustritt, Ausdruck einer nur mit den Mitteln der Kunst zu gestaltenden irrationalistischen Weltauffassung, einer Anschauung, die das Unaussprechbare dem Begrifflichen, das Unbewußte dem Bewußten vorzieht. Natur, wie unser Dichter sie auffaßt, spricht nur, wenn der menschliche Gedanke schweigt, und zieht sich in lebloses Schweigen zurück, wenn die ratio zu sprechen beginnt. Seinen Personen stößt dies immer wieder zu, daß dann, wenn sie es am wenigsten bewußt erstrebten, ihnen Antwort auf ihre Fragen von der Natur wird, während Bewußtheit und gar Intellektualität ihnen den Weg zur Natur versperren. Die Szene aus „Malombra", die uns beschäftigte, kann auch dies zeigen. — Die Frühlingssonne des Vorabends ist einem grauen Landregen gewichen, und ebenso steht es um Sillas Seelenstimmung.[57] „Er blickte (hinaus), man kann sagen, ohne zu denken, oder doch denkend ohne Willensregelung, ungeordnet. Es war der Halbschatten eines Traumes, in welchem die Ideen sich willkürlich umherbewegten wie erstaunte Gäste in vornehmen Zimmern,

deren Herr sich nicht sehen läßt.“ In dieser gelösten, zum konsequenten Nachdenken weder fähigen noch gewillten Seelenverfassung vernimmt Silla schon jene Stimme des Regens. Dann aber rafft er sich auf— „...er wollte mit einer ruhigen Arbeit jene Aufregung, die ihn entkräftete, niederkämpfen. Er griff auf ein altes Manuskript zurück...“ (Mal. p. 260 f.). Er setzt sich an die Arbeit, eine psychologische Abhandlung, und auf wissenschaftlichen Gedankenwegen entfernt er sich von der seelischen Erregung und von der Versenkung in die Naturstimme, die nur infolge jener Erregung für ihn hatte erklingen können. Das Nachdenken über psychologische Fragen führt ihn nun aber nach einiger Weile auf die Person des alten Steinegge, zunächst nur als wissenschaftliches Objekt, aber damit ist es um seine eigene „Objektivität“ wieder getan; ohne fühlbaren Übergang ist er aus der intellektuellen Abgeschlossenheit wieder in den gefühlsmäßig geöffneten Zustand hinübergeglitten — „non poteva continuare la sua tranquilla analisi psicologica“ (p. 264) — und sogleich vernimmt er zunächst jene imaginäre Frage Steinegges, dann die Stimmen von Regen und Uhr, von denen wir vorhin ausgingen.

Ein anderes Beispiel: Marina quält sich mit Fragen betreffs eines Briefes; die Fragen und Erwägungen — in Form der „erlebten“ Rede — folgen sich Schlag auf Schlag, in kurzen Sätzen oder abgehackten Satzstücken. „Sie fand den früheren Eindruck nicht wieder. Einen ganz anderen. Giulia hatte die Spur... entdeckt, hatte sofort geschrieben... Und deswegen? War der Fall außerordentlich genug, um darin... einen Schritt des Schicksals zu sehen? ...Gab es auch nur den Schatten eines fernen Anzeichens, daß Silla... zurückkehren würde? Nein. Also?... (Absatz.) Bei dieser Frage stand ihr Gedankengang still und wurde dann plötzlich zunichte (il suo pensiero s'annientò ad un tratto), ließ ihr nur das Gefühl einer großen Leere und alle Sinne gespannt in der instinktiven Erwartung eines Zeichens, einer Stimme der Dinge als Antwort (di qualche voce delle cose in risposta). Sie hörte den dumpfen Schlag einer in der Entfernung zugeworfenen Tür; dann nichts mehr. Nicht ein Atom rührte sich im schweren Schweigen der Nacht. Die dunklen Wände, die im Halbschatten des Zimmers verteilten Geräte, eingeschlossen in ihre lastende Unbeweglichkeit, sprachen nicht mehr zu Marina. Die schwachen Lichter... im See be-

trachteten sie ohne irgendeinen Ausdruck. Plötzlich wachte ihr Denken wieder auf, und zugleich sank ihr das Herz" (Mal. p. 228).

Der Fall an dieser Stelle liegt anders als an der vorigen, sofern hier die — durchaus als lebend und sprechfähig („non parlavano più", „la guardavano") vorausgesetzten — Dinge trotz Marinas willenloser Hingabe an sie nicht antworten; der Grund ist wieder (vgl. ob. S. 56 f.), daß Marina in äußeren Anliegen, mit einem praktischen Zwecke zu ihnen kommt und sich hierdurch selber den Weg zum Leben der Dinge verbaut. Anderseits ist der eigentümliche Vorgang selbst aber hier sogar besonders eindrücklich: das Schweigen der Dinge wird gleichsam „hörbar" im gleichen Augenblicke, wo — wie mit einem Knacks — die autonome menschliche Gedankentätigkeit aussetzt. Die drastische Sinnfälligkeit des Vorganges drückt sich in der syntaktischen Form der Stelle aus, indem die abgehackte Satzbildung des erregten und einsamen menschlichen Gedankenganges mit der Schilderung der gespenstischen Nachtstimmung unvermittelt in lange weiche Perioden übergeht — so wie wenn Waldwanderer in einem erregten Gespräche verstummen und plötzlich in ihr Ohr das Rauschen der Bäume und Quellen dringt.

Die Abkehr vom Intellektualismus, in deren Gefolge ein geheimnisvolles Einverständnis mit der Natur geschenkt wird, stellt sich auch — besonders bezeichnend für Fogazzaro — als religiöse Bekehrung dar, etwa in folgendem Falle: Steinegge hat, einsam im Freien, zum ersten Male gebetet, „zu Gott gesprochen". „Kaum hatte sein Gemüt sich beruhigt, da schien es ihm, wie er zur Erde blickte..., als schickten die Grashalme zwischen den Felsen sich an, irgend etwas Unverständliches oder Feierliches zu sprechen, und als antworte ihnen das Murmeln (mormorar) der Büsche. Und er, obwohl ein Deutscher, hatte nie die Sprache der Natur verstanden, war nie empfindsam (sentimentale) gewesen! Die Zigarre ging ihm in der Hand aus" (Mal. p. 154). — Später einmal sagt Steinegge, als er seiner Tochter von seiner inneren Wandlung Bericht gibt: „Du wirst lachen, wenn ich dir sage, daß ich eine große Liebe für jedes Ding in der Natur um mich her empfinde" (p. 389). — An jener Stelle liegt also die Vorstellung einer Beziehung zwischen Gott und Mensch einerseits und Natur und Mensch anderseits zugrunde, und zwar einer Beziehung, die sich in Sprechen und Verstehen ausdrückt.

Die Verknüpfung von Mensch und Natur, wie wir sie an einigen Beispielen betrachteten, bleibt eine rein wortmäßige für den Dichter, entsprechend seiner strengen Auffassung der Grenze zwischen Malerei und Dichtung (s. ob. S. 54). Nur gelegentlich steigert sich dies Ineinanderweben menschlicher und natürlicher Gegebenheiten — als solches eine rein geistige Konzeption — bis zu bildhafter Anschaulichkeit. „... Sie, gnädige Frau, die schlanke Gestalt in ein blaugraues Kostüm gepreßt, mit Ihren blonden, das Band nur ungern duldenden Haaren, mit Ihren — verzeihen Sie — etwas eckigen Bewegungen, erschienen wie eine Gestalt aus einem antiken Pinsel, ... bewundernswürdig hineingestellt in eine Landschaft von scharfen Linien, eine strenge, kaltgetönte, ich möchte sagen geistige Landschaft" (Poesie p. 5 f.: Mir. Vorr.). Die Frauengestalt also wirkt — sinnfällig und bildhaft — wie ein Teil der Landschaft, die aber ihrerseits, um diese Annäherung zu rechtfertigen, als „geistig" gekennzeichnet wird, also auf dem Weg der Einfühlung jenem ihr eingegliederten menschlichen Bestandteil entgegenkommt: ein Zusammentreffen auf halbem Wege, auf einer nicht rein naturhaften noch rein menschlichen Basis; weder Personifizierung noch Naturalisierung, sondern ein Drittes aus beiden — so gestaltet Fogazzaro künstlerisch diese Verschmelzung zweier für ihn homogener Gebiete des Seins. Ebenso wie die mythologischen oder allegorischen Personifikationen (s. ob. S. 63) fehlen daher bei ihm völlig Vorstellungen eines wirklichen Naturmystizismus, eines restlosen Aufgehens des Menschen in die Natur — Vorstellungen also, die von jener mittleren Ebene nach der anderen Seite ebensoweit abliegen würden wie die Anthropomorphisierung der Natur nach der einen. Das wäre ein Verzicht auf Gestaltung, und dafür ist in Fogazzaros Kunstart keine Stelle; durchaus ist er auf Erhaltung des wesenhaften Aussehens alles von ihm Dargestellten bedacht. Hat er daher doch Vorstellungen jener Art zu geben, so erscheinen sie in der distanzierenden Form des Vergleichs (s. ob. S. 35). Miranda fühlt sich „wie" ein Wassertropfen im schweigenden Flusse — und doch wieder anders, denn der Tropfen gelangt schneller zur Ruhe im Meere als sie zu der im Grabe; oder sie hält eine Muschel in der Hand und fühlt sich „gleich der Muschel wie eine leere Schale, in welcher ohne Ruhe ein Echo dröhne" (Poesie p. 122. 124); oder die Auflösung ins Leben der Natur tritt als Wunschvorstellung auf: die gequälte menschliche Seele

würde gern aufgehen im selig unmittelbaren Leben der sorglosen, gedächtnis- und gedankenlosen Wiesenblumen, nur einen Tag lang würde sie es gerne tun — wenn sie es eben könnte (s. Mal. p. 390). So sehen wir immer wieder, wie unser Dichter sich von der kruden Gegenständlichkeit des Naturalismus ebenso fernhält wie von der hemmungslos gelösten Subjektivität eines Expressionismus; er bewahrt die gesonderte Individualität und Bestimmtheit sowohl der menschlichen Gestalten und Erlebnisse wie der Naturdinge, aber in gegenseitiger irrationaler Bezogenheit. Und immer wieder sehen wir bestätigt, wie sein Kunststil nur Ausdruck seiner Weltanschauung ist: denn wie sollte sich das Menschliche ins Dingliche wieder auflösen, ohne gegen seine eigene Bestimmung zu verstoßen, da es doch ein dem Dinglichen entsprossenes und auf dem Wege des Fortschrittes dem Dinglichen vorangehendes Höhergeartetes ist? (vgl. ob. S. 61 f.). —

Wir greifen nun noch aus der Fülle der künstlerisch lieblichen oder eindrücklichen Fälle dieser Art einige heraus, um eine Vorstellung von Fogazzaros Phantasierichtung, von der Formsicherheit und dem Zartgefühl in seiner Naturbeseelung zu bekommen. Da sind etwa Häuschen in einer Ebene, an denen die Wagenfahrt vorübergeht: „Häuschen, die in den Feldern saßen, richteten sich auf zwischen den Maulbeerbäumen, schauten hin, und dann, ganz allmählich, kauerten sie sich wieder nieder“ (Mal. p. 290). Man sieht, eine Belebung, aber keine Anthropomorphisierung und keine Vergleichung mit heterogenem Lebendigem: sondern der Vorgang der perspektivischen Verschiebung von Gebäuden beim Vorüberfahren ist als Leben gefaßt, er selber ist das Leben des Gebäudes, sofern man an dem Gebäude vorüberfährt; also ein ganz konkreter, in seiner Sonderart gesehener und wiedergegebener, im übrigen alltäglicher Fall der Beziehung zwischen Mensch und Natur — nicht einmal Beseelung hier, es sei denn allenfalls in „guardavano“, „sie schauten hin“. — Demgegenüber wirkt eine in der Form des Bildes gegebene Anthropomorphisierung weniger überzeugend: „Das kleine Häuschen stand wirklich hübsch da... weiß unter seinem Dache und geneigt. ‚Das Häuschen scheint auch uns anzuschauen‘, sagte Edith, ‚und uns zuzulächeln wie ein gutes Großmütterchen, das sich nicht bewegen kann‘“ (ib. p. 384). Die direkte Rede einer schlichten Sprecherin begründet hier die Wahl des primitiveren Stilmittels (vgl. ob. S. 35). — Eine abendliche Stadt im Früh-

lingsdämmer: „Die Straßen, die Gärten, die Häuser wurden starr von Geheimnis“ — „s'intorpidivano di mistero“ (ib. p. 251). So erfaßt das Seelische im alltäglichen Vorgang der nach Sonnenuntergang verbleichenden und gleichsam fest werdenden Natur nur derjenige Dichter, für den das immanente Leben der Dinge poetischer Gegenstand ist. — Als Gegenbeispiel dienen einzelne Fälle, wo der Dichter an ein und derselben Stelle aus der Naturbelebung in den Anthropomorphismus geglitten ist. Ein schlechter alter Schirm mußte von der beschämten Haushälterin auf Befehl ihres weltfremden Herrn an Gäste verliehen werden. „Steinegge... öffnete mit großer Mühe den ausgeleierten grünen Schirm, der unter dem Regen brummte“ — also das Klappern des Regens auf dem alten Schirm ist vorläufig ohne Verlassen der natürlichen Gegebenheit als Dingsprache gekennzeichnet — „... inmitten des Säuselns der Wiesen und des Flüsterns der Bäume...“ — jedes Naturding führt seine natürliche Eigensprache — „im gleichen Tone wie die alte Martha“. Daß der vom Regen beklopfte Schirm wie die alte Martha, die Haushälterin, brummt, ist noch ganz in der Ebene des dem Schirm als Naturding Gemäßen, nur als scherzhafter Vergleich, vorgelegt. Nun aber: „Jedoch konnte (der Schirm) zufrieden sein mit dem, was er über seinen Herrn reden hörte“ (Mal. p. 163). Hier ist jene Ebene abrupt und kunstlos verlassen. Die bisherigen Äußerungsweisen des Schirmes waren im Rahmen einer poetischen Dingbelebung geblieben, der Schirm blieb Schirm in ihnen, nur eben lebendiger Schirm; daß er jedoch rationale und praktische Dinge hört und versteht, die die Menschen um ihn her sprechen, ist naive plumpe Anthropomorphisierung. — Oder: Zwei Kerzen werden ausgeblasen, „als ob“ ihre Flammen lebendig wären und das in ihrer Gegenwart geführte Gespräch „verstehen“ könnten (Mal. p. 344). Wieder statt Dingleben Anthropomorphismus, diesmal in Vergleichsform — „als ob“. In beiden Fällen ist das Wesentliche, daß die poetisch minderwertigere Stilistik wieder Hand in Hand geht mit der Beziehung des Dinglebens nicht auf seelische, sondern auf äußere und praktische menschliche Angelegenheiten, die jedoch den „Dingen“, solange sie sie selber bleiben, nie und nimmer vernehmbar sein können. Wir lernen also wieder (s. ob. S. 56 ff.), daß dieser Stil der Dingbelebung nicht Sache der bloßen Wortwahl, der lernbaren schriftstellerischen Technik ist, sondern nur Ausdruck einer rein aufs

Seelische und Kosmische gestellten „Handlung"; kein praktisches Interesse darf die Menschen bewegen, wenn und solange sie in jenem Sinne mit den Dingen eine Verbindung eingehen wollen. Solange Fogazzaro dieser inneren und kosmischen Ebene noch nicht völlig Herr ist, kommen auch in seinem Kunststil Entgleisungen von der Art dieser beiden Stellen vor.

Regen, Bäche, Wasserfälle — Wasser nannten wir (ob. S. 36) eine Hauptperson Fogazzaros —, jedes bewegte Wasser greift mit seinem vielfältigen Getöne redend in die menschliche Seelenhandlung ein; in solchem Aussprechen menschlicher Angelegenheiten wird aber das Wasser jeweils selbst lebendig, nämlich aus seiner Allgemeinheit zur Individualität erhoben, die leicht zu den anwesenden Menschen im Gegensatz steht. „Sie zitterten beide, wie sie in der Erinnerung den keuchenden Drang und den Schwung der göttlichen Musik hörten. Das gleichförmige Brausen des Wasserfalls war eine trostlose Begleitung, war das traurige Geheul eines Irren, der Liebe und Musik nur undeutlich und neidisch mitempfinden könnte." Und später: „In dem Schweigen, das folgte, war das gleichförmige Brausen des Wassersturzes nicht mehr Geheul eines Irren, es war die Klage über den schönen toten jungen Menschen mit dem sanften Herzen" (L. p. 386. 388). — So stellt der sich gleichbleibende Wasserfall gerade durch seine Gleichförmigkeit in Aussehen und Ton und gerade durch seine Entgegengesetztheit zum Menschlichen die jeweils begleitende Stimmungsharmonie zu wechselnden menschlichen Seelenzuständen aus sich heraus. In einem anderen Falle spricht das Wasser nicht sowohl als daß es durch seine stumme Anwesenheit Assoziationen weckt; scheint die betreffende Stelle somit zunächst eher auf die „zweite", die anthropozentrische „Stufe" zu gehören, so ist sie bei näherem Zusehen doch von der Art der bisher betrachteten. Lelia geht über die Brücke eines Stromes, in dem sie sich früher einmal hat das Leben nehmen wollen. „Auf die Posinabrücke gelangt, stand sie still und blickte die rasche stumme Strömung hinab. Sie war seit jener Nacht nie dort gegangen... ohne einen Anfall von Sehnsucht und Schauer... Jetzt stand sie, gleichsam wider Willen, als ob eine unbekannte Gewalt sie zwänge, in das Wasser zu sehen und nun zu erkennen, ebenfalls wider Willen, daß keine Sehnsucht zu sterben mehr in ihr war. Erst jetzt, wie sie ins Wasser sah, hatte sie die Offenbarung dieses ihres neuen... Geisteszustandes. Sie

sah das eilende Wasser, und ihre erstaunte Seele öffnete sich langsam, zeigte... eine instinktive Sehnsucht nach Liebe... Sie glaubte das eingekerkerte Leben der Dinge nach Liebe und Freude keuchen zu hören, stummes Begehren sich ihr mitteilen zu fühlen. Das Schlagen der Turbinen von Perale schien ihr ein Dolmetscher der stummen Dinge (cose mute) zu sein, schien ihr zu sagen: ‚anche tu, anche tu.' Und ihr Herz schlug: ‚anch'io, anch'io'" (L. p. 293 f.). — An dieser eigentümlichen Stelle bleiben die Dinge starr und stumm, und nur das menschliche Herz spricht. Das immer wiederholte „guardando", „guardare", „guardava l'acqua" betonen die hier gewahrte Einseitigkeit des Verhältnisses — die Seele kommt zur Natur, die in dinglicher Starrheit verharrt (denn das Schlagen der Turbine, das den Dingen Sprache gibt, wirkt hier mehr als Kunstgriff denn als Kunst, anders als in früher — ob. S. 65 — betrachteten Fällen das Schlagen der Uhr und das Plätschern des Regens — wohl weil die industrielle Turbine ein gegenüber den Naturdingen sekundäres Ding ist, das eher von ihnen Sprache empfangen als für sie sprechen müßte). Es liegt hier einmal ein echter Einfühlungsprozeß statt des immanenten Belebungsvorganges vor: Lelia denkt in das Wasser, das gleichmäßig stumm dahinfließt, von sich aus — willkürlich — jetzt die Liebe wie damals den Tod hinein. Dennoch fällt Fogazzaro hier nicht aus dem Rahmen: in der ausdrücklich betonten Stummheit des Flusses wie in dem „eingekerkerten Leben" der Dinge (die ja, wie wir wissen — ob. S. 50 — der menschlichen Gegenrede zu ihrer eigenen Aussprache bedürfen) symbolisiert sich das, was ihm an Lelias Zustand im Augenblick das Wichtigste ist, wichtiger als dessen sachlicher Gehalt — nämlich die Stummheit, die Unbewußtheit dieses veränderten Seelenzustandes. Lelia hatte noch gar nicht gewußt, daß ihr Herz, statt wie bisher dem Tode, nun der Liebe aufgetan war. In diesem dumpfen Unbewußtsein trat sie der im Unbewußten verharrenden Natur gegenüber und merkte zu ihrem Staunen, daß die Gefühlsbahn, welche sie bisher angesichts dieses Wassers assoziativ und willenlos beschritten hatte, nämlich die Sehnsucht zu sterben, ihr plötzlich verbaut war; statt dessen tat eine andere Bahn sich ihr auf, die der Liebessehnsucht, und sogleich meinte sie diese aus dem Dröhnen der Turbine sich entgegenklingen zu hören; was sie jedoch diesmal der Natur vor allem verband, war deren Unbeweglichkeit selbst, die der

Eingefangenheit ihres eigenen, noch uneingestandenen neuen Gefühls entgegenkam. — Einfacher als an dieser Stelle liegt der gleiche Sachverhalt etwa an folgender: „Unterhalb Drano stand (Lelia) still und horchte auf die kleine Stimme eines Bächleins, unsichtbar unter ihren Füßen. ‚Ich möchte wissen, ob sie lacht oder weint', sprach sie. ‚Sie glauben, daß sie über mich lacht. Ich glaube, daß sie für mich weint, weil wir gleich in San Mamette sein werden'" (ib. p. 390). Es ist also Voraussetzung, daß die Quelle irgend etwas, und zwar etwas auf die anwesenden Personen Bezogenes „meint"; die Deutung des „Was" bleibt einer leicht zwischen Tränen und Lächeln schwebenden Stimmung wie der der liebenden Lelia hier überlassen. —

Wir versagen es uns, die Sprache so vieler anderer beseelter und doch sie selbst bleibender Naturdinge noch zu belauschen und zu interpretieren: die Blumen wie die Sterne (etwa Poes. p. 88; Mal. p. 390. 338) leben, sprechen, handeln als Blumen, als Sterne bei Fogazzaro. Die Straße, auf der Silla seinem Schicksal entgegenfährt — „jener weiße Streifen, glänzend vor ihm, rauchend von Staub in seinem Rücken, war keine Straße; sie war ein wütender Strom, der nicht zurückfließt, eine Strömung, der er nun folgen mußte in Lust und Schmerz, bis zu irgendeinem Abgrunde, um so begieriger ersehnt, je tiefer er war". Die Straße, das ruhende Naturding, wird — wieder ein oft gesehenes Phänomen des Alltages! — im Vorbeifliegen an ihr scheinbar selbst bewegt — sie wird diesmal einem anderen Naturdinge, einem Strome ähnlich — und diese naturgemäß gewonnene Bewegung gestaltet ihrerseits den Seelenzustand, dessen sein Träger, der leidenschaftgejagte Mensch, sich, indem er die Straße befährt, nur in dieser Symbolisierung bewußt wird, den er nicht etwa selbst erst in sie hineindeutet. So erweist sich „Strom der Leidenschaft" hier als eine Seinsart der Straße, nicht nur als ein „poetischer Vergleich"; sie bleibt in ihrem Selbst und stellt sich doch unter der poetisch gegebenen menschlichen Voraussetzung als jenes andere dar. (Mal. p. 291.)

Sonnenschein des Frühlingsabends oder des Hundstages wechselt mit Regen vom zarten Rieseln der pioggerellina (L. p. 379) bis zum Wolkenbruch; der See kocht und braust oder plätschert; die Luft, die sich in sanftem Säuseln bewegte, wird zum Sturm und prasselt um Bäume und Fenster — so wie die Stimmungen der Menschen wechseln, die in dieser Natur zu Hause sind und

die wieder ihrerseits von den wechselnden Stimmungen dieser Natur bestimmt und beeinflußt werden. Das Wetter als Folie des menschlichen Daseins — auch dies ist wieder an sich kein neues Motiv, sondern in aller lyrischen und elegischen Dichtung sowie im Märchen von jeher zu Hause; im allgemeinen aber nur als Schmuck und Zutat, nicht wie bei unserem Dichter als kosmische, künstlerisch gestaltete Notwendigkeit. Er hat in ungewöhnlicher Intensität die Luft, die Sonne, den Regen als Bestandteile des weltlichen Gesamtgeschehens erlebt und daher jenen Parallelismus und jene Wechselwirkung mit ungewöhnlicher Konsequenz, Vielseitigkeit und Zartheit durchgeführt. Wer ist Träger des Geschehens in der großen Bußnacht, die der Heilige in der Berghöhle zubringt? (Santo p. 113 ff.) Nicht Benedetto selbst, auch nicht Gott in eigener Person, sondern der Sturm. Nicht umsonst heißt das betreffende Kapitel „Notte di tempeste". — Wer vertreibt aus Lelias Herzen den düsteren Wunsch zu sterben, den die Nacht geboren hat, wer löst ihren Stolz in Liebe auf? Die sie umspülende Morgenfrische, aber auch sie doch nur, weil Lelias innerer Zustand empfänglich geworden ist für solches Zureden der Natur (L. p. 131. 297). — Und der groteske Chieco kann seine in Musik und tollen Einfällen sich auslebende menschliche Güte und Resignation nirgends besser in Szene setzen als in jenem rosenbewachsenen, nach allen Architekturstilen gebauten Schlößchen, im zauberhaften Ineinander von Wasser, Insel und Einsamkeit, der naturgeschaffenen Umgebung für das den Inhalt der Novelle bildende Neuerleben des Shakespeareschen „Sturmes" (Fedele p. 129 f.). — So ganz spielen Natur und Menschen ineinander auf einem gemeinsamen Boden, daß unser Dichter es einmal wagen konnte, aus dem Spielen wirklich ein Spiel, ein Theaterstück im Roman, zu machen, aber ein solches Spiel, wo nicht — wie gewöhnlich — die Naturdinge den Menschen, sondern diese jenen das Schauspiel geben. Wir sprechen von dem großen Schlußakt (das Wort im engeren Sinne zu verstehen), in dem die gespannte Handlung der „Malombra" sich entlädt (Mal. p. 400 ff.), und den wir zum Abschluß näher betrachten wollen.

Die beiden letzten Teile des merkwürdigen, innerlich uneinheitlichen Buches sind durch die Bewegungen und wechselnden Äußerungen der Naturgewalt in einen einheitlichen Rahmen gefaßt. Die süße Liebesidylle zwischen Silla und Edith spielte

an einem großstädtischen Frühlingsabend (III, 1). Dann setzt die Enttäuschung ein, die Zerstörung des Liebestraumes, und mit ihr der Regen (III, 2; vgl. ob. S. 65), der nun nicht aufhört zu fallen, während sich die tragischen Ereignisse vollziehen und bis zum Tode des Grafen Cesare (IV, 5). Am Ende dieses Kapitels hört der eintönige Regen auf und ein Wind setzt ein (p. 368), unter dessen den Regen ablösender Herrschaft sich aus den trüben unheilschwangeren Vorbereitungen die gewaltige letzte Entwicklung entrollen wird. Dazwischen fällt als Intermezzo ein Kapitel (IV, 6), das durch den zweideutigen Titel „Sereno" die nach dem Regen noch andauernde trügerische Heiterkeit des sturmdrohenden Himmels und die unter Heiterkeit verdeckte Traurigkeit in Ediths entsagender Seele kennzeichnet. Mit dem vorletzten und entscheidenden Kapitel (IV, 7) bricht dann der Wind los, zunächst wieder nebenher erwähnt (p. 394), sodann immer mehr in die Mitte rückend, so daß er in der Tat samt den Wellen, die er peitscht, zur eigentlichen Hauptgestalt dieses Schlusses wird, und zwar nun in der eigentümlichen Rolle eines Zuschauers bei den abrupt sich ablösenden Vorgängen zwischen den Menschen. Die zusammenhängende Stimmungsgrundlage dieser Vorgänge wird eben in diesem tobenden und endlich dann abschwellenden Wetter ausgesprochen — ausgesprochen im strengen Sinne des Wortes, indem das den Personen und dem Leser nur halb Bewußte im Sprechen und Handeln der Naturkräfte voll bewußt wird. — Da heißt es denn (p. 400 f.): „Unaufhörlich pfiff und heulte der Wind, die Wellen brüllten um den Palast her, ungebildete Zuschauer (spettatori), herbeigeeilt zu einem Drama, das nicht beginnen wollte, besessen von der Wut der Ungeduld. Es war, um die alten gefühllosen Mauern her, eine Entfesselung wilder Leidenschaften, die sofort das Schauspiel wollten, die einen jener kleinen übermütigen Herren der Erde leiden, womöglich sterben sehen wollten... Der Wind sprang nach rechts und links..., streifte schreiend (stridendo) hin und zurück durch die Loggia, schmähend auf die unsichtbaren Schauspieler (attori). Auch die ernsten Zypressen wiegten ihre Spitzen, die Weinreben rauschten, die Maulbeerbäume und die sanften Oliven bogen sich... von der gleichen Tollheit gepackt. Die Berge schauten streng herein. Aber die Bühne (scena) schwieg noch immer; die Personen (personaggi) hielten sich noch verborgen." Das Publikum — von wahrhaft

italienischem Temperament — ist also da, die Schauspieler lassen noch auf sich warten. Es „treten“ ein paar Diener „auf“ (entrarono in loggia), indem sie in der Loggia Vorbereitungen für das Gastmahl der Marina treffen; aber die „Zuschauer“ heulen: „no, no, non voi!“ Endlich tritt Marina ein, und Wind und Wellen werden ruhiger, „come se avessero visto Marina entrar in scena“ (p. 401 u.). Die „Bühne“ wird dann aufgebaut, das Mahl läuft ab. Einer der Teilnehmer am Mahle meint, nun sei die „Szene“ ausgespielt — „aber die neugierigen Augen der Blumen, die auf den Stufen wie in einem Theater geschart waren, sagten ihm, daß das Schauspiel noch nicht beendigt sei“ (p. 405). Dann heißt es: „Der Wind war gefallen; die linden Wellen flüsterten am Fuße der Mauern: ‚Höret, höret!‘“ (p. 407). Unter dem Schweigen von Wellen und Wind begibt sich Marina, nachdem sie den tödlichen Schuß abgefeuert hat, auf den See, der hiermit aus der belebten Selbständigkeit wieder in die Leblosigkeit des dienenden Elementes zurücksinkt, und tritt ihre Fahrt ins Tal des Todes an.

Verschiedene Motive haben bei Fogazzaro zusammengewirkt, um den Abschluß seines Romans so aus dem Flusse des erzählenden Berichts heraus in den Bereich bühnenmäßiger Aktion zu verlegen. Zunächst wird sein eben im Laufe dieses seines ersten Hauptwerkes ausgebildeter künstlerischer Takt ihm das Theatralische, das in der ganzen Konzeption dieser Handlung lag, fühlbar gemacht haben. Sein später mehr und mehr auf Darstellung innerer und kosmischer Vorgänge gerichtetes Ingenium hatte sich schon im dritten Teile der „Malombra“, in der tragischen Idylle, in welcher der spätere Meister schon voll am Werke ist, auf seinem eigensten Gebiete ergangen; so mag er — obwohl dies sich kaum streng „beweisen“ lassen wird — an der Notwendigkeit, nun im vierten Teile die etwas sensationelle Haupthandlung zu Ende zu führen, gelitten haben. Es ist unter solchen Umständen ein genialer Griff zu nennen, wenn der Dichter das als innerlich theatralisch Erkannte künstlerisch rechtfertigte, indem er ihm den entsprechenden theatermäßigen Rahmen gab, innerhalb dessen nun in der Tat die seltsamen Vorgänge ungemein wuchtig und echt dastehen: Marina, die schon halb wahnsinnige und immer noch unwiderstehliche, mit ihren geängstigten, inferioren Gegenspielern auf eine Bühne gestellt, wirkend nun — wie das Bühnenbild es mit sich bringt — vor

allem in ihrer sinnlichen Schönheit und Raserei, nicht mehr so sehr in ihrer sowieso mangelhaft begründeten seelischen und menschlichen Haltung — die augenfälligen Bestandteile der Erfindung durch jene dramatische Fiktion in die Mitte gestellt, die fragwürdig gewordenen seelischen Momente beiseite gedrängt — dies war der Ausweg, um den Roman der Sensationen in seiner letzten Entwicklung auf einer künstlerischen Höhe zu halten. Dann kam noch ein Umstand — bewußt oder unbewußt — hinzu, der uns tiefer in die Auslegung des Werkes hineinführt. Grundmotiv der „Malombra" ist durchweg das „Schicksal"; die Menschen handeln im Buche willenlos, unter dem Druck eines äußeren Müssens: und diese Schicksalhaftigkeit der Ereignisse war eindrucksvoll herauszustellen, wenn sie so dargestellt wurden, als spielten sie sich vor einem übermenschlichen, schicksalgesandten, daher die Katastrophe gleichsam schon vorauswissenden „Publikum" ab. Durch die Fiktion der Bühne wurde somit der noch ausstehende Rest der Handlung selber seiner äußerlichen und lastenden Wichtigkeit entkleidet; die Vorgänge brauchten nun nicht mehr, wie im schlichten Handlungsroman, um ihrer selbst willen berichtet zu werden; sie wurden durch die Dramatisierung sekundär, der Schwerpunkt wurde verschoben, das naive Interesse an ihnen wurde in das sublimere, künstlerisch ergiebigere an den sie umgebenden „Schauspielern", „Zuhörern" und „Bühnenbildern", sowie an der geistigen Grundkonzeption des „Schicksals" umgewandelt. — Nun aber: wo sollte eine Bühne, wo sollte jenes außer- und übermenschliche Publikum herkommen, wie sollte ein solcher Wechsel des literarischen genos innerhalb des Romans begründet werden? Da kam der andere große Bestandteil seiner im Verlaufe des Buches erst ausgebildeten Kunstübung, die Einschmelzung seelischer und menschlicher Vorgänge in das Ganze der umgebenden Natur, unserem Dichter zu Hilfe; auf diese Weise brauchten die beiseite gedrängten seelischen Bestandteile der bühnenhaft und vorwiegend also bildmäßig vorgeführten Ereignisse nicht völlig vernichtet zu werden, sondern sie drängten sich in die belebt zuschauende, das Schauspiel erlebende Natur hinein, die somit zur Sprecherin für das wurde, was die Menschen nun unausgesprochen ließen — und zwar war es dieselbe Natur, derselbe See und Wind und Garten, die schon von Anfang des Buches an ihre bestimmte Rolle neben diesen Menschen gespielt hatten.

„Neben“ ihnen — das ist der den stilistischen Tatbestand in „Malombra“ treffende Ausdruck; dies Gegenüber, das die Beziehung zwischen Natur und Menschen in der hier noch vorwiegend äußerlichen Handlung bestimmt (s. ob. S. 56 f.), spricht sich in der Schlußszene geradezu symbolisch aus, indem die Menschen als Schauspieler vor einer mitleidlos neugierigen, zwar schon belebten, aber noch nicht „in“ den Menschen lebenden Natur auftreten müssen. Die Natur rächt sich gleichsam an ihrem Gegenüber, indem sie sich ihrerseits in die typischste Pose des Gegenüber begibt, in die des kalt neugierigen Zuschauers. — Eine solche Gruppierung von Natur und Menschen und damit diese ganze Konzeption des „Naturtheaters“ wäre dem reifen Fogazzaro, zum mindesten aber dem Schöpfer der „Leila“, schwerlich noch möglich gewesen. Das Theatralische, das immer ein außenstehendes Publikum bedingt, war bei ihm völlig vom seelisch-kosmischen Darinsein, vom Zustande der Eingeschmolzenheit und Hingabe aufgezehrt worden; nicht zufällig meines Erachtens sind seine Versuche, eigentliche Bühnenstücke zu schreiben, gescheitert.[58] Das Wegsehen von der äußeren Handlung, die Betonung des Bildhaften sowie des Geistigen und Seelischen, die in „Malombra“ auf dem geschilderten formalen Wege zum Schlusse zustande kommt, wurde in seinen späteren Kunstwerken mehr und mehr zum eigentlichen Inhalt, zu dem er nicht erst auf äußeren Umwegen zu gelangen brauchte.

Wir können unter diesen Voraussetzungen den Schlußteil der „Malombra“ als ein wertvolles Dokument von Fogazzaros damals erreichter künstlerischer Höhe ansprechen — ein Dokument für seine Virtuosität im Geltendmachen der ihm schon zur Verfügung stehenden Kunstmittel, ein Dokument aber auch dafür, daß der wesentlichste und innerlichste Geist seiner Kunstübung damals noch nicht ganz in ihn eingegangen war.

II. Reden und Schweigen.

a) Das Verstehen.

Wir sehen, daß auf diese Weise in Fogazzaros Romanen dauernd gesprochen wird. Sein gelegentliches Motto „nihil sine voce est“ (s. ob. S. 8) hat sich uns als ein Leitwort seiner Stilkunst ergeben. Wir können uns nun an unsere Feststellung über das Wesen des „Lebensromans“ erinnern (ob. S. 8 ff.), wonach in ihm vieles ausgesprochen werde, was die Romane der

beiden früheren Stufen notwendig verschweigen müssen. Das Schweigen der Menschen wird bei Fogazzaro ausgefüllt vom Sprechen der Naturdinge — einem Sprechen freilich, das mit anderen Mitteln verlautet als die menschliche Wortsprache, und das daher auch vieles verlauten zu lassen vermag, was in jener gemeinhin verschwiegen bleibt.

Nachdem wir diese Sprache der Natur bei unserem Dichter nun ein wenig zu verstehen gelernt haben, ist es Zeit für uns, festzustellen, ob sie die einzige zur normalen Wortsprache der Menschen ergänzend hinzutretende und in ihr Verborgenes aufdeckende Sprechweise des Fogazzaroschen Romans ist; wir wollen zu diesem Zweck nun seinen Menschen beim Sprechen zuhören. Sie stehen, wie wir wissen, mehr und mehr in einer rational nicht faßbaren Beziehung zu Natur und Dingen, sind immer mehr nur Elemente eines alles umfassenden Ganzen. In dieser Zugehörigkeit zu einem Ganzen wird ihnen vieles von dem abgenommen, was sie als autonome, höchstens auf einem Naturhintergrunde abgehobene Individuen selbst handeln und sprechen müßten, und vieles suggeriert, was sie in solcher Lage nicht sprechen, vielleicht nicht einmal empfinden würden. Wir sahen, wie die Natur vielfach für sie oder statt ihrer spricht, handelt, lebt, indem sie ihrerseits erst durch den Kontakt mit den Seelen der Menschen hierzu fähig wird. Nun fragen wir, wie solche, durch die Eingeschmolzenheit in ein übergeordnetes Ganze modifizierten Menschenwesen untereinander sprechen und verkehren, und ob etwas von der Zartheit und Ahnungsfähigkeit, die sie zu solch lebendigem Verkehr mit der Natur bestimmt, auch in ihrem Verkehr untereinander spürbar ist. Erst durch diese ergänzende Betrachtung des Miteinanderseins seiner Menschen — und vornehmlich der bevorzugten Menschen — werden wir ein Gesamtbild des aus Natur und Menschen sich bildenden Fogazzaroschen Kosmos gewinnen. Und zwar sei sogleich das Ergebnis der kommenden Betrachtung vorweggenommen. Die Hauptpersonen des reifen Fogazzaroschen Stiles sprechen, ihrer besonderen naturverbundenen Art gemäß, mehr durch gebärdenbegleitetes Schweigen als durch Worte; die Gebärdensprache ist daher bei Fogazzaro nicht nur — wie auf der Stufe des psychologischen Menschenromans, wo sie als solche ja ebenfalls ein weitverbreitetes und kunstvoll gepflegtes Stilmittel ist — charakterisierendes oder schmückendes Beiwerk; sie ist bei ihm vielmehr notwendiger

Wesensbestandteil jenes umfassenden „Lebens", dessen Interpreten zu sein seinen Menschen obliegt. So ist sie im gleichen Grade wie sein Schildern der Natur und der Dinge unveräußerliches Element seines künstlerischen Stils. Wenn ferner die Darstellung der Natur bei unserem Dichter auf der Voraussetzung einer letzten Einigkeit und Zusammengehörigkeit von Dingen und Menschen beruht, so beruht umgekehrt seine Darstellung des Verkehrs menschlicher Personen, auch der intimsten, untereinander auf der Voraussetzung einer ebenso irrationalen letzten Getrenntheit, die zwischen Menschen obwaltet: eines durch Worte — d. h. rationalisierende Selbstauslegung — unausgleichbaren letzten Mißverstehens, einer letzten, rational unaufhebbaren Einsamkeit jedes einzelnen Menschen gegenüber jedem anderen.[59] Die Verständnismöglichkeit zwischen Menschen und Natur bejaht Fogazzaro, diejenige zwischen Menschen untereinander verneint er; und zwar beruht jene Bejahung auf der gleichen Grundüberzeugung von einem Irrationalismus des weltlichen Daseins überhaupt wie diese Verneinung. Ja, die gedankliche Verkettung ist noch fester: eben weil seine Menschen gemeinsam und jeder für sich in jene Naturverbundenheit, die ihrerseits nur Element einer noch höheren Bindung ist, sich drängen und drängen müssen, ist ihnen das unmittelbar menschliche, im Aussprechen beschlossene Zusammenleben versagt, das der „Entwicklungsroman" zugrunde zu legen pflegt. — Die heute brennende Frage nach dem Wesen und den Grenzen des „Verstehens" wäre also, wenn Fogazzaro 30 Jahre später geboren wäre, auch sein weltanschauliches Grundproblem gewesen.

Theoretiker, wie er war, hat er die Frage nach dem Vorrang von Schweigen oder Reden schon als Problem aufgeworfen, ehe er zu ihrer vollen künstlerischen Bewältigung in seinem Sinne gelangte; eine Stelle der „Malombra" ist uns hier von Wichtigkeit. Es handelt sich dort um die eigentümliche Art von Vertraulichkeit zwischen einem jungen Paare, das sich nicht in der Gesellschaft, sondern „nella intimità violenta d'una stanza tepida di vita domestica" begegnet; die beiden jungen Menschen sind ferner durch die gemeinsame Neigung zu einer dritten Person verbunden und wissen übrigens mancherlei voneinander, was einander auszusprechen ihr Taktgefühl sie vorläufig hindert. Dann heißt es weiter: „Dies mitwissende (conscio) Schweigen bildete jedoch in gewisser Weise ein geheimes Band zwischen ihnen;

es war gleichsam ein allen anderen unbekanntes Einverständnis, ohne Hilfe des Wortes (senza la parola) als Liebespfand zwischen den Seelen geknüpft. Solche Geheimnisse zwischen zwei Menschen, die sich schätzen und sich oft sehen, schaffen durch eine gewisse Süßigkeit die erste Verbindung; aber wenn dann die Vertrautheit, die Freundschaft mit ihrer Unterstützung gewachsen ist, so beginnt das Schweigen zu trennen, statt (wie bisher) zu verbinden, jene Süßigkeit wird Peinlichkeit, unruhige Sehnsucht; und die Sehnsucht beginnt sich zu verraten durch Gespräche, die von der Seite her den verbotenen Gegenstand anrühren. Dann... werden mit der Berührung durch ein Wort die letzten Rückhalte für die Ergießung des Herzens durchbrochen und die Freundschaft wird vollkommen" (Mal. p. 240).

Der Inhalt des hier Gesagten ist nicht weniger bezeichnend als die Form, in der es gesagt ist. Es ist die Form der Sentenz, des in die Erzählung eingeflochtenen Räsonnements über das Leben, über deren Seltenheit bei Fogazzaro wir bereits zu sprechen hatten (ob. S. 47), und die überhaupt nur in seinem Frühstil erscheint. Hier drängte es ihn also, nachdem ein Fall von Verschweigen, ziemlich der erste in seinem Gesamtwerke, vorgekommen war, dafür die Begründung oder Rechtfertigung in allgemeiner Form zu geben. Diese Rechtfertigung nun gibt, wie wir sehen, dem Reden als Seelenbrücke, als Vermittler menschlicher Intimität, vor dem Schweigen den Vorzug. Dem steht die im folgenden zu belegende Tatsache gegenüber, daß, je weiter unseres Dichters Kunst sich entwickelt hat, je mehr gerade die intimsten Angelegenheiten zwischen den befreundetsten Menschen bei ihm unausgesprochen gelassen, verschwiegen, und eben in ihrer Verschwiegenheit verstanden werden; auch die Liebe und gerade sie wird sich dann in gegenseitigem Schweigen aussprechen.[60] Wie erklärt sich der anscheinende Widerspruch zwischen Fogazzaros Theorie in „Malombra" und seiner späteren Kunstübung? Die Antwort ergibt sich aus dem Zusammenhange unserer bisherigen Ermittelungen. Die Malombrastelle geht noch von einer innermenschlichen, rationalen und tatsachenhaften Lebensbasis aus: ein inhaltlich bestimmtes Geheimnis, eine Tatsache, die den einen Teil betrifft, wird zwischen zwei Liebenden verschwiegen und bringt zunächst das Gefühl der Annäherung durch geheime Mitwisserschaft, später das einer nur durch Aussprache aufzuhebenden peinlichen Be-

hinderung hervor — in der Tat eine fein beobachtete alltägliche Entwicklung; unter solchen Voraussetzungen ist im Reden die letzte Lösung und die Erfüllung der Freundschaft. Das bedeutet aber, daß hier der Bereich des Seelischen im engeren Sinne nur erst von außen erreicht und noch nicht betreten ist; die Entwicklung, auf die jene Sentenz hindeutet, spielt sich noch im Rationalen ab, wo Verhältnisse und Beziehungen aussprechbar sind und daher auf Aussprache drängen. An diesem Punkte aber erst überschreitet der Roman als Kunstform die zweite Stufe und betritt die dritte; die Lösung solcher Verhältnisse, unter denen Silla und Edith noch stehen, ist vorausgesetzt, wenn Lelia und Massimo sich zur letzten Überwindung der zwischen sie gedrängten seelischen Hindernisse treffen. Reale Tatsachen und allgemeine Verhältnisse sind immer der Rahmen, in welchem der ebenso tragische wie alltägliche Ausruf Geltung hat: „Hättest du das doch gesagt!“ [61] Bei Lelia und Massimo dagegen handelt es sich nicht mehr um Tatsachen des äußeren Lebens, deren Aussprache auch ihre Hinwegräumung bedeutet; im Gegenteil, allzu viele Worte, allzu viel Diplomatie von anderer Seite, allzu viel Erwägen und Aussprechen äußerer Umstände haben erst die Hindernisse zwischen ihnen geschaffen; eben der Verzicht auf diese Tatsachen und Äußerlichkeiten legte in ihnen erst das Bewußtsein der zwischen ihnen entstehenden Liebe frei und bereitete den Boden, auf dem eine neue Begegnung unter neuen Voraussetzungen möglich wurde. Dieser Boden nun war ein solcher des reinsten, auf sich zurückgezogenen seelischen Seins, ein Lebensgrund, auf dem nichts nur Rationales mehr Anker fassen kann und von dem kein menschliches Wort zusammenhängende Kunde an die Oberfläche des Lebens trägt. So kann die „Aussprache“ zwischen den beiden auch, wie wir sehen werden, nur oder großenteils in Gebärden und Blicken und im übrigen in jener Sprache vor sich gehen, die die Natur und die Dinge für sie sprechen: bei ihnen gilt daher nicht mehr, daß das Wort, sondern daß das Schweigen die letzte Brücke zwischen zwei Seelen schlägt. Es handelt sich nicht etwa in den beiden Fällen der „Malombra“ und der „Leila“ um wesentlich verschieden strukturierte Menschentypen — im Gegenteil, die an den beiden Stellen handelnden Paare sind einander strukturell auffallend ähnlich; es handelt sich vielmehr darum, ob der Dichter diese Seelen in mehr außen oder innen liegenden

Schichten faßt und expliziert. Die Seelenschicht, in welcher sich das Schicksal der Lelia und des Massimo entscheidet, ist eine solche, die weder mit Tatsachen noch mit lückenloser Aussprache in menschlicher Rede noch irgendwie zu deuten wäre.

Wir betrachten zum Belege des Gesagten die große Szene der „Leila", auf die wir schon anspielten, näher (L. p. 374 ff.). Wir lernen damit eine der vollendeten künstlerischen Leistungen Fogazzaros auf diesem Gebiete kennen, und es treten uns fast alle die Mittel entgegen, durch deren Anwendung er jene nicht mehr in Worte zu fassende und nicht mehr nur menschliche Verständigung zwischen zwei Seelen künstlerisch vorzustellen vermag.

b) Schweigendes Einverständnis.

Lelia und Massimo waren infolge von Streitgesprächen, Zwischenträgereien, Äußerlichkeiten aller Art anscheinend unheilbar entzweit. Nun ist Lelia auf eigene Faust zu dem immer heimlich Geliebten gefahren, um ihren Stolz zu seinen Füßen zu legen und in Liebe und Demut ein neues Leben zu beginnen. Mit dieser eigenmächtigen Fahrt tut sie einen unerhört kühnen Schritt für eine im alten Stile des gesellschaftlich konservativen Italiens erzogene, katholische junge Dame. Massimo seinerseits ist zu einer Einigung mit ihr inzwischen ebenfalls innerlich gereift, aber auch er steht unter Hemmungen aller Art, darunter als momentan stärkste seine eigene Verantwortlichkeit gegen sie, nun sie sich buchstäblich in seine Hände gibt. Dies die äußeren Bedingungen einer gemeinsamen Seelenlage, deren innere Struktur auf den höchst sensitiven, ganz auf seelischen Aristokratismus und nervöse Reizbarkeit gestellten Naturen der beiden handelnden Personen beruht. — Lelia wird von ihrem überraschten Freunde auf einer Wiese am Rande des Alpenwaldes gefunden, wo sie ihn erwartete. „Er sah, daß sie es war; er konnte es nicht glauben, er nahm seinen Hut ab, töricht, ohne zu wissen, was er tat. Sie beugte das blasse beträntе Gesicht, die heftig atmende Brust vor, sie betrachtete ihn noch immer. Diese Augen sprachen, und ihre Worte waren nur Liebe und nur Schmerz. Er sah und konnte es nicht glauben. Er machte eine Bewegung des Grußes, wie um sich zu entfernen. Sie beugte noch einmal das Gesicht vor und ihre Lippen zogen sich zusammen in einem stummen Worte. Massimo zwang sich zu dem

Gedanken, daß sie irgendwelche Hilfe, eine Auskunft brauchte wie ein beliebiger Reisender, und daß sie sich schämte, sich gerade an ihn wenden zu müssen."

Bis hier hat sich in stummer beiderseitiger Gebärdensprache das erste unvermittelte Aufeinanderprallen unvorbereiteter, schutzlos und hemmungslos einer Wirklichkeit ausgelieferter Gefühlskomplexe vollzogen. Nur ist die Frau ganz positiv in ihrem Gefühl, der Mann noch negativ zu dem seinigen; und der männliche Verstand hat vergebens versucht, durch voreilige rationale Deutung der beiderseitigen Gefühlswallungen Herr zu werden. Der Verstand hat sich hierbei blamiert, so sehr sich nur irgend das gemessene Leben des Alltages vor der Unmeßbarkeit des hereinbrechenden Unmittelbaren, das Gewöhnliche vor dem Ungewöhnlichen blamieren kann. Massimo konnte sich noch nicht entschließen, der Sprache der Gebärden und ihrem innewohnenden Sinn zu lauschen, sondern er hat gemeint, sie zur Deutung in menschliche Sprache übersetzen zu müssen; herausgekommen ist nicht viel Besseres — und die Analogie ist wichtig für uns — als was bei jener Befragung von Dingen um geschehene Tatsachen herausgekommen war (s. ob. S. 57 f.), nämlich ein willkürliches, ding- und weltfremdes Herum- und Ausdeuten. Liebe, nur Liebe, Schmerz, nur Schmerz sprachen Lelias stumme Blicke und Bewegungen, aber der Hörer dieser Stummheit „verstand" bei seinem Versuch, sie in Worte zu übersetzen, seine Geliebte sei an diesen weltentlegenen Ort gekommen, um ihn nach dem Wege zu fragen. Massimo also scheut sich noch, die Ebene des sich selbst, unübersetzbar, explizierenden Lebens zu betreten, auf der Lelia bereits verweilt, und von der aus ihre Blicke zu ihm sprechen.

Er hält sich, weniger aus verstandesmäßiger Beschränktheit als aus moralischer Hemmung, noch eine Weile in seiner Reserve. „‚Sind Sie mit Donna Fedele hier?' fragte er... Er sah nicht die Absurdität seiner Vermutung, er ergriff einen Anschein des Wahren, die einzige Möglichkeit, sich zu erklären, wie Lelia vor ihm stehen konnte. Aber Lelia, den Kopf gesenkt, machte die Geste des Verneinens (accennò di no). ‚Mit Ihrem Vater?' rief der junge Mann... und wußte, daß er etwas Unmögliches zur Frage stelle. Lelia, immer das Haupt gesenkt und die Augen an der Erde, bezeichnete wieder ein Nein. Da endlich sah Massimo in ihrer Haltung von Scham und Demut die Wahrheit...

Aber er wagte noch immer kein Wort, keine Handlung, die dieser süßen Wahrheit gemäß gewesen wäre; er beugte sich zitternd zu ihr... und murmelte: ‚Allein?' — Lelia antwortete nicht, sie bedeckte ihr Gesicht mit den Händen."

Der analysierende, nach Einordnung strebende Verstand redet also weiterhin die menschliche Sprache; das rational unausdrückbare Gefühl hält sich im Schweigen. Wenn Lelia auf Massimos sprachlich formulierte Erklärungsversuche, die nur Verschleierungsversuche sind, nur mit Bewegungen antwortet, so sind Scham, Angst und Unruhe hierfür nur die äußeren Anlässe; zugrunde liegt ihrem Verhalten das tiefste Bewußtsein, daß kein Wort das aussprechen könnte, was die Lage selber ohne Worte spricht, ja daß ein ausgesprochenes ‚Nein' sie von der Ebene des umfangenden Gefühls, des zitternden Seins im Lebensganzen herunterreißen würde, statt daß sie vielmehr ihn zu sich dorthin ziehen möchte. Ein gewinktes ‚Nein' ist das Äußerste an Rationalisierung, was sie sich ihm zuliebe abringen mag. Massimo nun hat seine ersten beiden Fragen laut ausgesprochen — „disse, esclamò" —, die dritte nur noch „gemurmelt": und nun, wo ihm die Schuppen des Verstandes endlich von den Augen gefallen sind und er die Wahrheit gesehen hat — „intravvide" —, d. h. nachdem die unmittelbare, unausgedeutete, seelische Gegebenheit nun zu ihm gekommen ist, da erstirbt auch ihm die Wortsprache und die Stimme, und er findet sich zu ihr in der Gebärdensprache der Unmittelbarkeit; auf den nächsten $1\frac{1}{2}$ Seiten des Buches wird keine Rede des Mundes wiedergegeben, sondern es vollzieht sich nun in einem einzigen, ununterbrochenen Spiel von Händen und Augen die Aussprache der stumm beredten Sinne und Seelen.

Lelia hatte die Hände vorm Gesicht. — „Der Jüngling ergriff ihre Hände, fühlte sie mehr und mehr nachgeben, in einer Welle von Hingabe, die menschliches Wort nie hätte ausdrücken können. Plötzlich leisteten sie Widerstand. Er verstand den Grund nicht und fuhr vor Schreck zusammen. Lelia sah einen Augenblick, die Hände zurückziehend, nach dem Wege hin, wo zwei Grenzwächter vorübergingen, und ein leichter Schatten von Angst streifte ihr Antlitz. Er verstand und sprach einige unzusammenhängende Worte zu ihr, indem er sich zu einem gleichmütigen Stimmtone zwang; doch zitterten seine Hände mehr und mehr, denn was jetzt nicht Lelias Hände sagten, das sagten ihre Augen, fissi, gravi, cupi di passione." — Sprach-

mittel und Sprachen lösen also einander ab: müssen die Hände aus äußeren Gründen vorübergehend schweigen, tritt sogleich die Sprache der Augen ein. Massimo seinerseits bedient sich zwar auch der Lautsprache, aber nur in unzusammenhängenden Worten, die inhaltlich so wenig bedeuten, daß sie nicht wiedergegeben sind; bedeutsam an ihnen ist nur der Stimmklang, der — gegen den Willen des Sprechenden — für sich selbst eine zitternde Sprache der Leidenschaft spricht, eine Sprache, die etwas anderes aussagt als die in ihr geformten Worte, und eher auf der Ausdrucksebene der Hände und Augen liegt (vgl. u. S. 89 u. ö.). Das Wesentliche ist immer, daß die menschliche Wortsprache nicht etwa deswegen vermieden wird, weil irgendwelche äußeren Hindernisse vorlägen, sondern weil sie offenbar unzulänglich oder ungeeignet für das Auszusprechende ist. — „Ein Licht des Lächelns erschien auf ihrem Antlitz, die Hände hatten eine kleine Bewegung der Hingabe; jene (Männer) waren vorüber. Massimo ergriff die kalten Hände wieder. Sie gaben nach, aber doch mit etwas mehr Zurückhaltung als das erstemal, und die Augen, der Gefahr nun kundig, spähten rasch den Pfad entlang. Von neuem flüsterte er ihr zusammenhangslose Worte zu, er bot ihr den Arm, weil es ihr vielleicht mißfallen haben könnte, dort, wo jemand vorüberkommen konnte, an der Hand gehalten zu werden, und doch in der Sehnsucht, etwas Lebendiges von ihr zu spüren. Er drückte den ihm sogleich überlassenen Arm mit einem Drucke, der ihr das Angesicht färbte. . . . Er wandte sich nach Dasio. Lelia sprach kein Wort, aber ihr gefangener Arm lenkte ‚dolcemente, deliziosamente' den Freund nach der anderen Seite, nach dem Walde zu; dann, während ihr Blick sprach: ‚Ich liebe dich, ich liebe dich', zog ihr Arm sich ganz leise aus dem Drucke zurück..." — Der Arm also hört zu sprechen auf, die Augen nehmen sofort das Wort für ihn; oder vielmehr, es spricht in diesem Verstummen des Armes auch wieder eine Sprache, diejenige der delikaten, verschämten Zurückweisung einer von der anderen Seite her allzu heftig sich äußernden Leidenschaft, während ihre Augen seine Leidenschaft bestätigen und den Widerspruch des Armes Lügen strafen. Im folgenden vertieft und erwärmt sich, indem sie den Pfad zum Walde voreinander entlang gehen und sie häufig den Kopf zu ihm wendet, diese leidenschaftliche Sprache ihrer Augen immer mehr, bis denn, im Walde angekommen, er sie mit einem Arme

umfaßt. „Sie schaute, schaute ihn an, beugte ihr Antlitz zu ihm, der das seine beugte. Ihre stummen Lippen boten sich dar. Der Kuß war leicht, weil er wie sie undeutlich eine Ehrfurcht vor etwas Erhabenem empfanden, das sich in diesem Augenblicke vollzöge.“ — Man beachte, wie der Kuß — im Normaltyp der Liebeserzählung der am ausführlichsten, wenn nicht der einzige geschilderte Gestus — hier in der geordneten Fülle der Blicke und Bewegungen fast verschwindet, nur als eine von ihnen, nicht einmal als die ausdrucksvollste erscheint; er ist nicht, wie doch bisher jeder kleinste Gestus, bildhaft geschildert, sondern nur genannt, und zwar in einem kurzen Vordersatz, an den sich als reicher gebauter Nachsatz etwas anschließt, was wieder bei den bisherigen Bewegungen gefehlt hatte, nämlich die seelische Interpretation der körperlichen Bewegung; der Dichter, der jede bisherige Bewegung hatte „für sich selbst sprechen“ lassen, läßt die Bewegung des Kusses als solche hinter ihrem Bedeutungsgehalte, den er selbst ausspricht, zurücktreten, kennzeichnet sie aber eben hierdurch als den krönenden Schluß dieser ganzen, doch nur eine seelische Entwicklung verkörpernden Bewegungsreihe. Und in diesem leisen Zurücktreten der körperlichen Selbstausdeutung zeigte sich der bevorstehende Schluß des stummen Gespräches an; Massimo findet nun Worte, mit denen er die Symbolik des Kusses umschreibt: „per sempre, vero?“ Lelia verharrt noch in der Schweigesprache, sie antwortet nur mit einem stärkeren Druck ihrer Stirn gegen seine Brust. Dann pflückt er eine Zyklame für sie und lächelt. — „Sie küßte die Hand, die ihr die Blume darreichte und sprach dann ihre ersten Worte: ‚Perchè ride?‘ (Absatz.) Die bekannte Altstimme hallte ihm in der Seele wieder. Mehr als je war er gewiß, nun er sie hörte, nicht zu träumen, mehr als je erschien die Wirklichkeit ihm wie ein Traum. Er kannte von dieser Stimme nur die Kälte, die Ironie, den Zorn. Jene beiden Worte, an sich unbedeutend, waren der kaum angerührte Klang der vierten Saite, der süße und ernste Klang einer unbekannten Saite, der den Ton des ganzen Instrumentes verwandelte: der Liebessaite. Einige Augenblicke konnte er... nicht antworten... Die Worte“ (sie sind inzwischen in indirekter Rede wiedergegeben worden), „die sein vergangenes Leiden aussprachen, entzündeten in Lelias Augen die gewohnte Flamme, dunkel von jener göttlichen Dunkelheit, die das Licht übertrifft.“

Hiermit ist der Höhepunkt der Szene erreicht und überschritten. Die Sprechstimme der Hauptperson, die Lautsprache, ist in einer organischen Entwicklung aus der langen gegliederten Reihe ausdrucksvoller Bewegungen und stummer Reflexe herausgewachsen und wirkt, nachdem sie so lange auf sich hatte warten lassen, nun in der Tat als das, was sie eigentlich ist und was sie durch allzu reichlichen Gebrauch nur gemeinhin vergessen läßt: als die Offenbarung des spezifisch Menschlichen vor allem anderen Organischen, als Ausdruck der zum vollen Bewußtsein ihrer selbst gekommenen Seele. Nun erst weiß Massimo, was ihm das Glück entgegengetragen hat; in dieser Stimme, die aus langem Schweigen, in diesem Worte, das aus sprechenden Blicken endlich sich entlädt, blüht ihm die Erfüllung heraus, von der die vergangene Stunde in ihrer beredten Stummheit trächtig gewesen war. Das Wort selbst aber, das von dieser Stimme gesprochen wird, ist seinem Bedeutungsgehalte nach wieder unwesentlich; wir bleiben auch auf der nun betretenen Ebene des Wortgespräches vorläufig noch im Unmittelbaren befangen, wo der Stimmklang mehr besagt als die Wortbedeutung; nicht diese, sondern jener ertönt von der bisher unberührten „Saite“ auf Lelias Seeleninstrument her.

Die Heiligkeit der „Dinge“ — dies Wort hier wieder in einem auch alles Innere und Seelische umfassenden Sinne zu verstehen —, die Heiligkeit und Unanrührbarkeit alles Seienden ist Fogazzaros unausgesprochenes, aber innerstes Evangelium; die eben analysierte Szene konnte uns das lehren. Nach dem Sinne unseres Dichters wird der Mensch dem Gegebenen, der Umwelt nur gerecht, wenn er in denkbar größter Zartheit mit ihr umgeht; das Wort nun gar — eine ebenso mächtige wie gefährliche Waffe — würde in den meisten Fällen Dinghaftes verletzen, anstatt es zu befreien; der Intellekt tötet, das Gefühl macht oder erhält lebendig, und nur im unmittelbaren Erfassen haben wir die Dinge. Das Wort im Stande der Isoliertheit ist unheilig gegenüber dem Kosmos, und zwar sowohl dem dinglichen Makrokosmos wie dem seelischen Mikrokosmos; das Leben kann sich nur leben, nicht aussprechen — diese Lehre Bergsons liegt Fogazzaros künstlerischer Haltung unausgesprochen schon zugrunde. Die Sprache, deren irrationaler Ursprung ihm als Dichter natürlich am wenigsten zweifelhaft sein konnte, ist für ihn in ihrer praktischen Verwendung, als „Verkehrssprache“,

doch vorwiegend rationaler Natur und ver„sagt" gegenüber dem Irrationalen. Sie ist nur berufen, gewisse Ausschnitte des Lebens adäquat wiederzugeben; für alles übrige stehen andere Weisen des Ausdrückens zur Verfügung, so daß die isolierte Wortsprache als verhältnismäßig unadäquates Ausdrucksmittel menschlichen Daseins dasteht. „Vorrei parlare, ma non con la parola che muore", sagt unser Dichter (Mist. p. 13); „Lelia betrachtete ihn ohne zu sprechen, sagte das Unausdrückbare mit den Augen", heißt es wenige Seiten nach unserer Szene (L. p. 390). Schon Miranda fühlt sich von den Gegenständen in ihrem Zimmer, von Wänden, Kopfkissen und Spiegel besser „verstanden" als von ihrer Mutter, und „spricht" lieber als mit ihr mit den Bergen (Poes. p. 33. 132 f.). Es ist deutlich, wie dieser Pessimismus gegenüber der Verkehrssprache, der sich uns aus Fogazzaros Kunstsprache ergibt, sich aus jener tieferen Überzeugung vom Verstehen bzw. vom letzten schicksalsmäßigen Nichtverstehen herleitet, die wir ebenfalls bei ihm spürten (ob. S. 81). Ein plötzlicher überwältigender Eindruck, ein übermächtiges oder überzartes Gefühl, sogar ein subtiler Gedankengang erweist sich oft als unaussprechbar und daher für die Umwelt als unverständlich; ja, das rationale Verstehen dringt n i e bis ins Letzte, und die Grenze des Menschen verläuft hier; die Wortsprache als menschlichste Ausdrucksweise hat also, wie Fogazzaro sie auffaßt, ebenfalls ihre Grenze vor dem Bereich des restlosen Sichverständlichmachens und „spricht" somit durch ihre Struktur das menschliche Schicksal aus. Auch reicht keine „Sprachmelodie", keine „Interjektionen", mit denen das Gebiet der Wortsprache bis zur letzten möglichen Annäherung an die Unmittelbarkeit der Dinge erweitert werden kann, aus, um diesen Abgrund ganz zu überbrücken. Das Instrument der Wortsprache wäre für diese Auffassung der Skala der Halbtöne vergleichbar, deren Zwischenstufen das Klavier nur dadurch bezeichnet, daß es sie übergeht.[62]

Mit der Einbettung in Leben und Sprache der Dinge gewinnt nun die menschliche Wortsprache, indem sie ihren ursprünglichen Ort statt der isoliert beherrschenden Stelle wiederfindet, auch ihre verlorene Heiligkeit zurück. Dies ist das tiefste Ergebnis für uns aus der Betrachtung jener „Schweigeszene" der „Leila". An der Stelle, wo die Wortsprache organisch aus dem Natursprechen und Menschenschweigen herauswächst, ist sie nun dem adäquat, was zu sagen sie beauftragt wird; das gesprochene Wort

als solches, ja der Stimmklang als solcher gewinnen eine Bedeutung, die ihnen im gewöhnlichen Leben und im Roman der zweiten Stufe, dem Sprechroman, längst verloren gegangen war. Der Mensch ist für Fogazzaro nicht „zoon logon echon", Sprechen nicht die typische menschliche Seinsart, sondern nur eine unter vielen und sogar keineswegs die wichtigste. Dadurch verliert das Sprechen aber nicht etwa an menschlicher Bedeutsamkeit, sondern gewinnt vielmehr an ihr, wie wir gesehen haben. Und auch dies steht im größeren Zusammenhange der Fogazzaroschen Weltanschauung: genau wie die Wortsprache durch den wiedergewonnenen Zusammenhang mit den übrigen „Sprachen" erst wieder sie selbst wird, so sieht er in der Evolutionslehre, die den Menschen als höchstes Entwicklungsprodukt in die Welt des Organischen hineinstellt und ihn eben dadurch von ihr abhebt, eine Steigerung und nicht etwa eine Minderung der menschlichen „Würde".[63] — In dieser Anschauungsweise liegt nun eine Aporie für den Dichter bei der Ausübung seiner Kunst verborgen, die aber zum stärksten künstlerischen Antrieb für ihn wird: er muß in Worten — denn Worte sind sein unersetzbares Material — aussprechen eben das, was er als unaussprechbar hinstellen will; er muß in Worten darstellen, wie seine Personen wortlos das Unaussprechbare meistern. Das heißt aber nur: er muß die Sprache als „Verkehrsmittel" durch die Sprache als „Kunstwerk" von ihr selbst erlösen.

Um den Klang der menschlichen Stimme aus dem Ensemble einer Symphonie des Schweigens — wenn dieser Ausdruck gestattet ist — zu verbannen, verwendet unser Dichter gelegentlich stilistische Kunstgriffe, deren wirksamster die Einführung der indirekten statt der direkten Rede ist. Auch hierfür gab uns die durchgesprochene Szene schon ein Beispiel, indem der Dichter den Grund für Massimos Lächeln wohl mitteilte, aber nur im indirekten Referat des von Massimo direkt Ausgesprochenen: seine wörtlich wiedergegebene Rede hätte den Zusammenklang der stummen Gesten gestört (s. ob. S. 88). Wir verweilen bei dieser stilistischen Erscheinung mit einigen Worten.

Fragen wir nach dem Wesensunterschied der beiden Redeformen, so ist die Unmittelbarkeit der indirekten Rede im Sachlichen, die der direkten im Persönlichen; der persönliche, seelische Gehalt steht in der indirekten, der sachliche, dingliche in der direkten Rede zurück, und wird nur vermittelt. Man kann

das vom mittelalterlichen Beginn psychologisierender Dichtung an beobachten: schon Chrétien läßt häufig einen persönlichen Gedankengang zunächst in indirekter bzw. „erlebter" Rede sachlich anspinnen, um dann mit unverkennbarer Steigerung der persönlichen Wirkung in den wörtlich wiedergegebenen Monolog überzugehen. Treten diese Unterschiede schon in der schlichteren, höchstens nur das Innermenschliche analysierenden Weltauffassung des mittelalterlichen Erzählers hervor, so sind sie entscheidend für einen modernen Dichter von der Art des Fogazzaro, der die Welt der Dinge mit der der Seelen in nicht nur komplizierte, sondern mit den Mitteln des schlichten Wortes nicht greifbare Wechselbeziehungen stellt. Die indirekte Rede und ihr Übergehen zur direkten ist bei Fogazzaro daher nicht nur Mittel stilistischer Abwechslung, sondern dieses Wechseln gehört mit in seine Weltanschauung als eine ihrer Ausdrucksformen hinein; die indirekte Rede stellt sich neben die zahlreichen anderen „Sprachen", die uns bei ihm schon begegnet sind, als eine selbständige neue und ist von der direkten Rede nicht nur grammatisch, sondern wesensmäßig zu unterscheiden. Wir sahen in der „Leila"-Szene, wie das endlich ausgesprochene Wort aus dem Schweigen organisch erwächst; wir können an anderen Stellen beobachten, daß in gleicher Art, nur auf einer engeren Basis, das direkt gesprochene Wort aus dem indirekt wiedergegebenen herauswächst. — Ich führe als Beispiel eine Stelle an, wo diese Erscheinung in epigrammartiger Geschlossenheit vorliegt. Lelia und Massimo sind endlich in fließende Unterhaltung gekommen und haben sich in Rede und Gegenrede über neutrale Gegenstände ein wenig zu sich selber zurückgefunden. „Ich habe keinen Glauben an mich", hat Massimo geäußert; Lelia hat erwidert: „Aber ich habe so großen Glauben an Sie." „Massimo lächelte. Und dieses ‚Sie' wollte sie also wirklich nicht fahren lassen? — Sie gestand, daß sie es so sehr liebe, ‚Sie' zu sagen, e fare... Sie sah sich um, sah keine lebende Seele, bot ihm die Lippen, murmelte: ‚Cosi'" (L. p. 392). — Solange also die Unterhaltung sich im äußeren Bereiche hielt, wurde sie in direkter Rede wiedergegeben; das rationale Bewußtsein und sein Mittel, der Dialog, beherrschten die Darstellung. Im Moment, wo das Gespräch wieder ins Innerste und Unanrührbare der Seele einmündet, läßt der Dichter die von der Sprechenden formulierten Sätze in indirekter, nur noch ungefährer Wiedergabe verhallen;

dann verstummt noch vor beendigtem Satze die Rede ganz, beider Lippen wollen einer anderen, intimeren Sprache dienen; aber wie zur Betonung dieser stummen Sprache, zur vorgängigen Bewußtmachung und Formulierung dessen, was der Kuß unausgesprochen bedeuten wird, gewährt der Dichter den Lippen Lelias, bevor sie geschlossen werden, als Abschluß ihres indirekt referierten und dann unterbrochenen Satzes noch das eine, durch Absatz und Anführungszeichen als direkte Rede gekennzeichnete „Cosi“ — „So“.[64]

Etwas anders liegt der Fall bei indirektem Referat von Briefen; anders deswegen, weil der Brief als menschliche Mitteilungsform eine andere Struktur hat als die mündliche Rede. Die Ebene des unmittelbaren menschlichen Miteinanderseins wird im Briefe verlassen, denn der Brief ist, auch in indirekter Wiedergabe, immer rein wortmäßiges Verkehrsmittel, gefesselt ans Wort, und also wesensverschieden vom Gespräche, das sich — ganz abgesehen vom variierenden Tonfall — jederzeit in Gesten und Schweigen auflösen kann. So beibt auch der intimste Brief gegenüber dem Gespräche immer eine distanzierte Verkehrsform. Hierher rührt es, wenn man in Briefen so manches „sagen“ kann, was im mündlichen Gespräch nicht über die Lippen will; in Wahrheit sagt man im Briefe etwas anderes — nämlich Formulierteres, Rationaleres — als womit das unmittelbare persönliche Zusammensein sich zufrieden gegeben hätte. Eben weil man sich brieflich aufs Sagen beschränken muß, ist dort die Mitteilung wortgewandter und inhaltreicher als bei den unbegrenzten und erschreckenden Möglichkeiten des persönlichen Zusammenseins.[65] Aus diesen Gründen ist der „Briefroman“ eine charakteristische Sonderform der „zweiten Romanstufe“; es ist daher auch kein Zufall, wenn unsere gleich vorzuführenden Beispiele aus dem „Mistero“ stammen, wo Fogazzaro nämlich jenen intimsten und geheimsten Regionen des seelischen Einandersuchens und Verstehens fast völlig fernbleibt: so übernimmt in diesem Buche der Brief die Rolle, die etwa in der „Leila“ das verschwiegene Gespräch hatte.

Der Ich-Erzähler findet einen Brief von Violet vor; er liest ihn „infinite volte“, und dann — anstatt wie in anderen Fällen den Text mitzuteilen — teilt er mit, daß er den Brief verbrannt habe, da die durch den Brief erweckten Empfindungen für ihn peinlich zwiespältiger Art waren. Der Leser muß also glauben,

um den Inhalt des Briefes betrogen zu sein, und er nimmt infolgedessen an diesem Inhalt größeres Interesse, als er vielleicht sonst getan hätte. Da beginnt denn der Erzähler mit indirekter Wiedergabe des Inhaltes. „Ich erinnere mich nicht genau an den Anfang. Miß Yves begann, scheint mir, damit..." folgt Inhaltsreferat des Anfangs. Dann: „Ich vergaß nicht ein einziges Wort vom folgenden..."; und nun folgt eine volle Seite wörtlichen Brieftextes von intimstem Inhalt, der Fiktion nach also aus dem Gedächtnis reproduziert (Mist. p. 133 ff.). Die uns in unserem Zusammenhange allein interessierende Frage ist hier: wieso macht Fogazzaro den stilistischen Umschweif, erst die wörtliche Wiedergabe des Briefes abzulehnen und sie dann dennoch zum Teil vorzunehmen? Nicht wird hierdurch — wie bei den „Schweigegesprächen" — eine größere Intimität, ein innigeres Verhältnis zu dem Briefe für die Romanperson erreicht; den Grund hierfür, der im Wesen des Briefes als Verkehrsform liegt, ermittelten wir schon. Es kann sich nur (abgesehen von dem vielleicht nebenher waltenden Bestreben rein erzählerischer Variation, sowie Wahrung des Tagebuchstils) um eine Absicht ganz anderer Art handeln: dem Hauptteil des Briefes soll durch die persönlichere Formulierung gegenüber dem nur angedeuteten Anfang, sowie durch den Hinweis auf seine Bedeutsamkeit, vermöge deren er sich wörtlich im Gedächtnis erhielt, mehr Relief gegeben, das Anteilsmoment des Lesers, das sonst in gleichmäßigem Flusse geblieben wäre, auf den Hauptteil angestaut werden; jedenfalls also ein rein kompositorisches, kein psychologisches oder gar metaphysisches Interesse, oder anders ausgedrückt, ein nur den Leser, nicht die Personen des Romans selbst förderndes Stilmittel, das daher auch im Äußeren des Kunstwerkes bleibt. — Einfacher und einsichtiger ist das Verfahren, wenn an einer anderen Stelle nach ähnlicher Einleitung der betreffende Brief dann wirklich nur inhaltlich angegeben wird. „Violet hatte nicht das Herz, zu sagen, was sie schrieb" (hier jenes Verhältnis zwischen Brief und Rede!), „und ich habe nicht das Herz, es hier wiederzugeben in der sanften und erlesenen Form, in der ich es bewahre." Diesmal ist der Brief also nicht vernichtet, sondern aufbewahrt, der ganze Fall ist weniger dramatisch, innerlicher und einfacher. „Verzeihen Sie, meine Freundin, nicht einmal Ihnen würde ich ihn zu lesen geben. Miß Yves klagte darüber, daß..." (folgt Inhaltswieder-

gabe). (Mist. p. 180 f.) — An dieser Stelle ist der Sinn des Stilmittels leicht ersichtlich und gut erfüllt: eine Distanz zwischen Leser des Romans und Schreiberin des Briefes zu schaffen, die Heldin durch seelische Entfernung zu verklären, anderseits die Innigkeit des Verhältnisses zwischen den Liebenden durch die Negation herauszustellen. Aber auch hier vollzieht sich nicht — wie in jenen Gesprächen aus „Leila" — durch das Mittel des indirekten Referates etwa in Gegenwart des Lesers eine Annäherung zwischen zwei Menschen über die Grenze des Rationalen hinaus; das Verschweigen bzw. das Referieren findet auch diesmal überhaupt nicht zwischen den Personen des Romans statt, sondern zwischen Autor und Leser; es dient hier nur dazu, ein schon feststehendes Verhältnis zweier Personen vermöge des indirekten Referates in seiner Innigkeit dem Leser in Erinnerung zu bringen. Man sieht, ein ganz andersartiger Belang. Wir haben also zwei völlig verschiedene sachliche Ebenen, auf deren jeder das formal identische Stilmittel indirekten Referierens menschlicher (mündlicher bzw. schriftlicher) Rede eine jeweils völlig andere Rolle spielt: dort eine dynamisch bewegende, integrierende Rolle innerhalb eines in lebendiger Entwicklung befindlichen Verhältnisses zweier als Kunstobjekte dienender Menschen; hier eine statische, konstatierende, dokumentierende Rolle gegenüber dem außerhalb des künstlerischen Zusammenhanges stehenden Leser. Mit dieser Feststellung hört die philologische Aufgabe auf; eine grundsätzliche Klarstellung und Abgrenzung dieser verschiedenen Ebenen nach ihrer Sachhaltigkeit müßte der hier einsetzenden philosophischen Betrachtung überlassen bleiben. — Das stilistische Motiv, das wir betrachteten, findet sich im gleichen Buche noch mehrfach abgewandelt: ein Brief ist zufällig verloren gegangen und kann deshalb — also diesmal nicht aus inneren Gründen — nicht im Wortlaut angeführt werden (ib. p. 246); Gedichte vom Ich-Erzähler selbst befinden sich in seinem Besitze, sollen aber — zum Unterschiede von den vielen wörtlich mitgeteilten Gedichten, die das Buch als wesentlicher Bestandteil durchsetzen — nie zu menschlichen Ohren gelangen (ib. p. 291. 393). In Picc. M. Ant. (p. 377) wird einmal ein Brief auf die Weise wörtlich zur Kenntnis des Lesers gebracht, daß ein etwas taktloser Mensch ihn ganz vorliest, obwohl er nur die vierte Seite hatte vorlesen sollen: so lernen wir nicht nur den Wortlaut des Briefes kennen, sondern es wird noch nebenbei eine

Person des Romans gekennzeichnet, was nun wieder die Sachlichkeit der Brieflektüre persönlich würzt und färbt (vgl. noch u. Anm. 148).[66]

Ehe wir von der Betrachtung der indirekten Rede bei Fogazzaro scheiden, sei noch kurz eine besondere Anwendungsform des Umgekehrten, der direkten Rede, erwähnt, die wir ganz entsprechend deuten müssen, nämlich als ein plötzliches Auftauchen des persönlichen subjektiven Gebietes innerhalb sachlichen Berichtes. Gemeint sind Stellen folgenden Typus: „Allora Massimo andò tanto sulle furie che i due malaccorti coniugi — ch'el scüsa ch'el scüsa ch'el scüsa — infilarono l'uscio" (L. p. 187). — „Quando ci arrivò — oh, che caso, oh, che caso! — non rifiniva più dal fare... domande di ogni genere" (Mal. p. 136). — „E il giovane signore? Partito anche lui. ‚Patrona, patrona, patrona', la triplice compagnia si rimise in cammino..." (L. p. 155). — Jedesmal tritt hier — syntaktisch unverbunden eingekeilt in die Erzählung bzw. (an der zuletzt angeführten Stelle) in die indirekte Wiedergabe des Berichtes einer Person — eine direkte Äußerung einer oder mehrerer der anwesenden Personen ein; die so jeweils redenden Personen werden nicht genannt, nur die Äußerung selber erklingt in voller Unmittelbarkeit und Unverbundenheit wie aus einem fremden Bereiche und stellt den Eindruck persönlicher Anwesenheit und Aussprache her, der durch den sachlichen Bericht verwischt worden war. Ihren eigensten Charakter erhalten die Stellen noch dadurch, daß die eingekeilte Äußerung jedesmal eine gesellschaftliche Floskel ist, daß sie jedesmal aus der Verdoppelung oder Verdreifachung eines Ausrufes besteht, und daß sie jedesmal von komischer, und zwar grobkomischer Färbung ist, diese an zwei von den drei Stellen noch hervorgehoben durch die Dialektform, deren verschiedenartige stilistische Auswertung bei Fogazzaro ein Kapitel für sich ist. Wir unterlassen die eingehendere Behandlung dieser eigentümlichen Stellen — die direkte Rede hat in solchen Fällen etwa den Charakter eines Belegs oder Zitats zur Bekräftigung des sachlichen Berichts; hier waren sie nur als Gegenbild zur stilistischen Wirkung der indirekten Rede heranzuziehen.

In der großen Szene aus „Leila" trat uns ein Fall entgegen, wo alle Kräfte des Dichters und seiner Personen darauf gerichtet sind, ein letztes Einverständnis über das Rationale und Aussprechbare hinaus zu gewinnen. Alle gesellschaftlichen Hemmungen,

die vor ein solches Ziel zu treten pflegen, sind im Falle von Massimo und Lelia überwunden; der bewußte Wille, ineinander einzugehen, ist bei beiden da; es liegt nur noch an ihren eigensten innersten Naturen, ob sie sich auf der obersten Ebene des Einverständnisses, wo das menschliche Schweigen herrscht und die Natur spricht, werden begegnen können. Zur Ergänzung sei nun eine gewissermaßen entgegengesetzte Szene betrachtet, deren Spannungsmoment umgekehrt in dem vollen Bestehen gesellschaftlicher Distanz und im gegenseitigen Unbewußtsein einer wechselweisen innigeren Beziehung liegt. Edith und Silla werden innerhalb eines Gespräches von der Liebe gleichsam überrascht; sie wandeln somit gleichzeitig auf zwei Ebenen der Verständigung: auf der gewohnten des rationalen Dialogs und des Auseinanderseins, und auf der neuen eines stummen, nur in Gesten hervortretenden, beiden noch unbewußten Zusammenseins. Wir beobachten die Kunstmittel, vermöge deren Fogazzaro dies seelische Doppelspiel anschaulich macht.[67] — Die zu betrachtende Szene steht, wie der ganze dritte Teil der „Malombra", schon auf dem Niveau des kontemplativ-idyllischen Kunststiles, auf der „dritten Romanstufe" in ihrer Fogazzaroschen Erscheinungsweise; dennoch spielt das Wortgespräch in der Szene noch eine Rolle, die später dann mehr und mehr zugunsten anderer Sprech- und Schweigeweisen weggefallen ist.

Schon im Vorigen (ob. S. 81 f.) hatten wir die Vorbereitung dieser Szene in anderem Zusammenhange zu besprechen; wir erkannten in der von Fogazzaro daraus abgeleiteten Maxime, Reden sei der Weg zur Erfüllung der Freundschaft, einen nur vorläufig haltbaren Standpunkt seiner Kunstübung. Nun führt er uns sein junges Paar neuerdings vor; sie wandeln, nachdem der alte Steinegge sich für eine Weile von ihnen getrennt hat, an einem unwiderstehlich süßen Frühlingsabend — „inenarrabili amori della notte di aprile" (Mal. p. 246) — den Mailänder Korso entlang, immer noch unter dem Druck jenes unausgesprochenen Geheimnisses. „Sie gingen einer von dem anderen etwas entfernt, ohne zu sprechen, und betrachteten alle Kutschen mit großer Aufmerksamkeit... Jeden Augenblick wandte Edith den Kopf, um rückwärts zu blicken"... „Jenes langsame und weiche Hin und Her, jene müde Unruhe vieler Menschen schienen mit der neuen Erregung, mit den aufkeimenden Leidenschaften der Erde zusammenzuklingen. Silla hätte sprechen mögen" — wir erinnern uns, daß

Massimo in äußerlich gleicher Lage diesen Wunsch nicht mehr hatte —, „ein Schweigen voller Verlegenheit und voll zitternder Vorstellungsbilder (immaginazioni) unterbrechen, aber er fand nicht den Weg dazu... Er bot nun seiner Begleiterin den Arm, die ihm dankte und kaum die Hand leicht auflegte. Silla fühlte diese leichte Berührung auf seinem Herzen..., er sah auf die kleine Hand, die träge auf seinem Arme hing. Als sie aus dem Gedränge heraus waren, fühlte er die Hand sich langsam zurückziehen. Er drückte instinktmäßig den Arm an, und ohne recht zu wissen, was er sagte, im undeutlichen Bewußtsein, ein gewagtes Thema anzuschlagen, begann er..." — und nun stellt Silla jene längst beabsichtigte Frage, mit der er den Damm des Geheimnisses einreißt. Die Formulierung dieser Worte ist ihm ermöglicht oder auch aufgedrungen durch das vorhergegangene stumme Spiel der Hand neben ihm, das seinerseits nur ein Ausdruck für die „unaussprechliche" Frühlingsstimmung ist; das unbewußte Verständigungsgespräch dieses Augenblicks vollzieht sich zwischen Arm und Hand, nicht zwischen Mund und Ohr. Das Neben- und Ineinander dieser beiden Gesprächsebenen und ihre unausgedrückte seelische Bedeutung ist nun stilistisch der Inhalt der kommenden Seiten und unter dem Gesichtspunkte der Kunst viel wichtiger als die tatsächlich darin berichteten Vorgänge des Romans. „Edith erwartete eine solche Frage nicht. Sie zog die Hand nicht weiter zurück und antwortete einfach ‚Ja'. Gewiß bereitete sie eine vorsichtige Erklärung für die zweite Frage vor, die unvermeidlich war; aber die zweite Frage kam nicht. ‚Welch lieblicher Abend', sagte Silla..." Silla ist, ohne es selbst zu wissen, innerlich schon ganz auf der Ebene jenes anderen Gespräches, das sich im Unaussprechlichen bewegt; seine Zunge begleitet dies andere geheime Gespräch mehr mit halb unwillkürlichen Formulierungen, deren Inhalt aus jenem Bereiche stammt, als daß sie konsequent die Bahn des angesponnenen Aussprechbaren, Tatsachenhaften verfolgte. Edith, erst recht in Unbewußtheit, vermißt den Zusammenhang in seinen ausgesprochenen Worten, der aber nur scheinbar fehlt; denn sie sind nur Begleitmusik des Gesprächs zwischen Hand und Arm. Dann lenkt Silla wieder in das zuvor angeschnittene heikle Thema ein. „Ediths Arm bewegte sich ein wenig, aber zog sich nicht zurück." Silla spricht weiter, immer persönlicher von sich selber, immer ungehemmter. Edith antwortet kritisch, erinnert sich dann, daß sie

ihren Vater erwartet — „sie löste sich leise von Silla und stand still; Steinegge war nicht zu sehen“. Das ist ein toter Punkt, körperlich „symbolisiert“ durch das bewegungslose, getrennte Stillstehen. Silla beginnt aber von neuem mit bewegterer Stimme, seine inneren Schwierigkeiten zu erklären, und läßt den Schmerz über das ihm auch von ihr entgegengebrachte Unverständnis anklingen; so kann er schließen: „Ich bitte Sie, mir ihren Arm zu geben und mich einen Augenblick anhören zu wollen.“ Hier berühren sich vorübergehend die beiden „Gesprächsebenen“: Silla bittet um Ediths Arm nicht mehr nur als Höflichkeitsform, sondern im Gefühl der inzwischen durch die wortmäßige Aussprache vollzogenen Annäherung; die beiden Menschen stehen in diesem Augenblick auf einer haardünnen Scheide zwischen formalistischer und wesensmäßiger, rationaler und irrationaler Verständigung, ein Verhältnis, das in seiner Labilität das Feinstgewebte ist, was sich überhaupt zwischen Menschen vollziehen kann; es ist der Augenblick, wo das Rationale in die einer Unaussprechbarkeit gleichkommende Gleichgültigkeit versinkt und das Irrationale ins Bewußtsein tritt. — „‚Ich glaube nicht, Sie beleidigt zu haben‘, sagte Edith, indem sie ihren Arm wieder an den seinen lehnte. ‚Das sind menschliche Dinge.‘ Er nahm entschlossen mit der Linken jene widerstrebende Hand, streckte seinen Arm vor, zog die Hand zu sich und sprach inmitten der gleichgültigen Menge, mit leiser Stimme, mit größerer Herzensergießung, mit freierem Geiste, als wenn er mit Edith in einer Wüste gewesen wäre.“ Somit beginnt denn ein langes eindringliches Gespräch zwischen beiden in direkter Rede und rollt ununterbrochen ab. Hier wurde nicht nur gesagt, daß die Berührung der Arme entscheidend auf die Lösung der Zungen wirkte in jenem labilen Gleichgewichte des seelischen Gegeneinander, sondern auch, daß diese beiden Antriebe zur wachsenden Verständigung in einem bestimmten Ganzen von Umwelt wurzeln und aus ihm herauswirken; die belebte summende Großstadtstraße im abendlichen Frühlingsduft war das unveräußerliche „Milieu“, das Element des Lebens — um unseren Grundbegriff wieder anzuwenden —, in dem dies zarte und komplexe Gespräch sich allein hemmungslos entwickeln konnte; ein völliges Alleinsein im „deserto“ hätte demgegenüber lähmend und nicht etwa fördernd gewirkt, weil dort die Empfindung des unvermittelten Einander-Gegenüberseins die noch gebundenen Kräfte und Triebe in ihrer Starrheit

206564

festgehalten und voneinander weiterhin isoliert hätte, die sich in jenem Elemente des Lebens befreien und ineinander auflösen konnten. Umgekehrt bedurften Lelia und Massimo im früher analysierten Gespräche der menschenlosen Einsamkeit, denn solche Hemmungen waren bei ihnen schon zuvor gelöst worden, und jedes andere „Lebenselement" als das der freien Natur hätte bei ihnen nicht mehr Lösung, sondern nur neue Bindung schaffen können (vgl. aber u. Kap. 5 a). — So geht das stumme Gespräch nun fort inmitten des Wortgespräches; sie sind im Sprechen weit vom Wege abgekommen. „Edith errötete über ihre Zerstreutheit und wandte sich rasch um, indem sie Sillas Arm fahren ließ; dann fürchtete sie vielleicht, ihn mit dieser brüsken Bewegung gekränkt zu haben..." „...war es nun der zarten Poesie des Aprilabends wegen oder durch die Erregung des vertraulichen Gesprächs — Silla war in einer Verfassung, daß ihre einfachen Worte ihm den Blick verdunkelten; er ergriff ihren Arm wieder..." „...Ediths Arm zitterte in dem seinigen" — dies ein neuer Schritt auf der verborgenen Ebene; bis dann endlich der alte Steinegge wieder darüber zukommt und die ganze doppelte Handlung gekrönt und verlassen wird: „‚Verzeih, lieber Papa', sagte Edith sanft, indem sie sich von Silla löste und ihres Vaters Arm nahm, obwohl dieser, zeremoniös wie immer, Einwendungen machte. ‚Wir sind ein kleines Stück aus dem Strom der Menschen fortgegangen.'" Hier ist die Symbolik — denn eine solche ist das Spiel der Hände in dieser Szene — vollendet: Edith löst mit ihrem Arm zugleich die Fäden, die im inneren Bereiche des Unausgesprochenen Silla mit ihr zu verknüpfen begonnen hatten, und gibt den Arm wie ein Pfand ihrem sich wie ahnungsvoll weigernden Vater, um dessentwillen sie dann auf die während dieses Gespräches in ihr entstandene Liebe zu Silla verzichten wird. Der Dichter läßt nachher (p. 253 f.) seinen jungen Helden Gang und Inhalt des Gespräches noch einmal innerlich wiederholen und sich ganz speziell auch jener Berührungen erinnern, deren zentrale seelische Bedeutung im Zusammenhange des ganzen seelischen Vorganges er uns so selbst bestätigt. —

Für die „Schweigegespräche" Fogazzaros, die wir an einigen Beispielen studiert haben, ist wieder nichts stilistisch so bestimmend wie die Naivität des Künstlers seinen Kunstmitteln gegenüber — wobei man aber unter „Naivität" nicht „Kunst-

losigkeit" verstehen möge. Das Gespräch ohne Worte wie das Gespräch unter dem Wortgespräche wächst bei unserem Dichter aus den jeweiligen Lebens- und Seelenbedingungen wie von selbst hervor. Ohne spürbare eigene Reflexion läßt er seine Personen leben, und was uns der interpretierte Text nicht sagt, das sagt uns der Dichter gewiß nicht ausdrücklich. D'Annunzio, dessen anthropozentrischer Rationalismus uns schon einmal (ob. S. 58 f.) als Gegenbild zur Kunstweise unseres Dichters diente, kann uns auch hier den diametralen Gegensatz bezeichnen; wir finden in „Piacere" einen interessanten Beleg. Maria nimmt sich vor, der Freundin das Geständnis ihrer schuldigen Liebe auszusprechen, ausdrücklich auszusprechen; gerade weil ihr das Sprechen über ihr Gefühl fast unmöglich ist, sollen ihr die gesprochenen Worte eine Art Buße und Reinigung sein. „Bisogna ch'io le parli... questo è il dovere... Aspettava ella forse che io parlassi?" (p. 273 f.). Eine Wagenfahrt mit der Freundin soll Gelegenheit zur Aussprache bieten. Aber kein Wort will über die Lippen; zwischen abgerissene Konversation schiebt sich immer wieder bedrücktes Schweigen. „Siamo rimaste a lungo taciturne... Di nuovo, abbiamo taciuto" (p. 274 f.). Stumme Naturbetrachtung, gemeinsames Anhören eines bäuerlichen Gesangs bestimmt die Gesprächspausen; Maria weint zuletzt und sieht auch die Freundin weinen; „e siam rimaste mute, l'una accanto all'altra, con la bocca serrata, stringendoci le mani, sapendo di piangere per lui" (p. 277). So haben sie sich ohne Worte verstanden — gegen das Programm. Wir sehen, wieder sind d'Annunzios Kunstmittel fast die gleichen wie die des Fogazzaro: Schweigen statt Reden, Beeinflussung durch die umgebende Natur, Aussprechen des Unaussprechlichen durch stummes Gebärdenspiel — hier durch Tränen; und wieder ist das künstlerische Ergebnis das entgegengesetzte: statt des unmittelbaren Lebensvorganges bei Fogazzaro der durch sorgsam aufgebauten Kontrast wirkende Effekt bei d'Annunzio. So findet sich denn auch der Ausdruck „Schweigegespräch", so sehr er auf Fogazzaros Szenen paßt, ebensowenig bei ihm, wie sonst irgendein begrifflicher Terminus für seine Kunstübung; d'Annunzio aber schafft sich gerade diesen Ausdruck wenige Seiten vor der angeführten Stelle, hebt ihn sogar durch kursiven Druck hervor und definiert ihn vortrefflich: „ma tra lui e me è incominciato un di que' *colloqui di silenzio*, ove l'anima esala l'Ineffabile e intende il murmure dei pensieri.

Egli mi diceva cose... che la sua bocca non potrà mai ripetermi e il mio orecchio non potrà mai udire" (p. 260 f.). — Also d'Annunzio definiert genau das, was Fogazzaro dichtet, ohne es zu definieren, so daß jener wieder (vgl. ob. S. 58) geradezu als der Philologe und Kritiker für diesen erscheint. d'Annunzio schaltet bewußt mit einem Begriffsapparat, wo Fogazzaro unbewußt, naiv mitten im künstlerischen Sein steht; das „Schweigegespräch" des d'Annunzio ist überlegte Anwendung eines von ihm selbst geschaffenen Kunstausdruckes, bei Fogazzaro fehlt sowohl der Kunstausdruck wie die Bewußtheit in der Anwendung: jener konstruiert, dieser dichtet. —

Bedeutsame Gebärden und indirekte Rede haben sich uns in Fogazzaros reifem Stil als Vermittlungsarten menschlicher, über das durch Worte Erreichbare hinausgehender Verständigung erwiesen. Unsere Interpretationen wollten vor allem wieder zeigen, daß Fogazzaro nichts, was er in die Hände nimmt, nach „expressionistischer" Art gewaltsam gestaltet, und wieder nichts unmodifiziert nach „naturalistischer" Art abspiegelt. Alles Unaussprechbare gestaltet sich, nimmt sichtbare Form an, im Spiel der Gesten; alles rational Ausgesprochene wird von der inneren Ebene her aufgelockert, so daß es nicht im Rationalen verharrt. Diese Neigung und Notwendigkeit, alles zu gestalten, und zwar auf einer gemeinsamen Ebene zu gestalten, dieses Einschmelzen disparater Elemente in ein transsubjektives sowohl als supranaturales künstlerisches Ganze — das sind die Vorgänge, in denen sich Fogazzaros Formkunst vollzieht als eine Kunst, das ihm aufgegangene Gesamtbild des Lebens in allen Teilen auszudrücken, ohne irgendeinem der Teile Gewalt anzutun.

c) Gebärdensprache.

Wir fanden, daß für Fogazzaro die Wortsprache in ihrer Eigenschaft als Verkehrsmittel einem rationalen Sachbereiche entspricht und daß er die Sprache der Gesten speziell dazu verwendet, das Naturnächste oder das Supranaturale, jedenfalls aber das Irrationale auszudrücken. Die Gebärdensprache spielt aber noch eine weit umfassendere Rolle bei ihm; die Klaviatur der Wortsprache, auf der — um in einem früher (ob. S. 90) gebrauchten Bilde zu bleiben — seine Menschen spielen, ist oft nicht einmal auf Halbtöne eingerichtet — so skeptisch steht er zu den Möglichkeiten der Wortverständigung; ein um so größeres

Sachgebiet müssen daher bei einem Dichter, der, wie er, anderseits doch das Verborgenste und Flüchtigste an Menschen und Dingen zu gestalten unternimmt, die stummen Bewegungen, die wechselnden Gesichtszüge, die unbewußten Körperreflexe bewältigen, die also bei ihm keineswegs auf jene höchste und intimste Aufgabe beschränkt bleiben.

Natürlich steht Fogazzaro mit diesem lebhaften Gebrauch der Gebärdensprache wiederum nicht etwa allein in der dichterischen Kunstübung. Wir erwähnten (Anm. 62), daß Dichtkunst nur auf Abwegen zu dem Versuch gelangen kann, alles Leben in Natur und Seele mit Worten aussprechen zu wollen. Will dagegen eine ihrer Grenzen bewußt bleibende Wortkunst das Momentanste und Unbegrifflichste etwa auf die Bühne bringen, so durchsetzt sie ihren gesprochenen Text mit „szenarischen Bemerkungen", d. h. sie gibt der Lautsprache die Gebärdensprache zur fast gleichberechtigten Begleitung. Die Alltagssprache gibt hierfür ein Vorbild: je „lebhafter" ein Sprecher ist, je mehr Gesten verwendet er zur Ergänzung oder Erläuterung seiner Worte; dasselbe gilt von „Primitiven" und Kindern[68], dasselbe von solchen, die am Sprechen verhindert sind, wie Fremdsprachigen, Stummen, Schwerkranken, nur daß hier die Gebärden aus äußerer Not verwendet werden, nicht aus Gründen des Temperaments oder der geistigen Beschaffenheit. Wenn die Kunst also Gebärdensprache verwendet, wo sie nicht auf das irrationale Sachgebiet beschränkt erscheint, so folgt sie damit wieder nur dem vorkünstlerischen Leben des Alltags. Ihrem Ursprung und ihrer geläufigen Verwendung nach sind die Gebärden keineswegs dazu bestimmt, mehr oder Wesentlicheres oder speziell das Irrationale gegenüber der Wortsprache auszudrücken, sondern vielmehr dazu, der Wortsprache voranzugehen, sie zu begleiten oder sie zu ersetzen. Aus dieser Natur erwächst der Gebärdensprache erst die Möglichkeit, dem irrationalistisch eingestellten Dichter zum Ausdruck solcher Inhalte zu dienen, die von der Wortsprache nicht erfaßt werden können. Es ist daher eine notwendige Ergänzung unserer bisherigen Betrachtung, wenn wir nun die Fogazzarosche Gebärdensprache in ihrer Gesamtheit und mit Rücksicht auf ihre stilistische Wirkung ins Auge fassen, während wir bisher nur solche Gebärden bei ihm betrachteten, die von unersetzbarer, und zwar irrationaler Bedeutung waren. Wir werden bestätigt finden, daß die Gebärdensprache, auch ohne

Trägerin spezifischer Bedeutungselemente zu sein, als selbständiges Gebiet der Gesamtsprache bei unserem Dichter auftritt und eigene künstlerische Aufgaben im Ganzen seines Kunststiles zu erfüllen hat. — Wir werden bei dieser Gelegenheit einen Blick in die humoristische Schicht des Fogazzaroschen Kunststils tun, die sonst für unser spezielles Thema nur vereinzelt in Frage kommt, aber mit zu seinen besten Seiten gehört.

Stereotype, bei einer und derselben Person sich regelmäßig einstellende Gesten sind in Fogazzaros Stil äußerst selten. Sie sind ein Bestandteil des Komödienstils oder des Stils der Ironie [69]; sie eignen — als Element der Erstarrung — mehr der theatralischen Maske oder der Karikatur als dem warmen Leben. Fogazzaro aber ist nichts so fremd wie die Ironie; er nimmt auch den Humor und die Karikatur ernst, im Sinne von unmittelbar; das Gefühl herrscht bei ihm selbst da, wo es sich abwendet. Er selber hat seinen Personenvorrat einmal in „ideali" und „macchiette" eingeteilt (Fed. p. 327 ff.) [70], aber auch die macchiette sind ihm in ihrer Groteskheit oder Verächtlichkeit ein ernsthaftes Anliegen. So schmiegen sich selbst die stereotypen Gesten seiner karikierten oder verhaßten Nebenfiguren den Forderungen des Moments an und werden aus starren Attributen zu flüssigen Lebenselementen. — Herr Momi, eine der benachteiligtsten Gestalten Fogazzaros, hat die Eigenheit, „di batter le palpebre"; dieses Zucken mit seinen rötlichen Wimpern, zunächst nichts als ein äußerliches Erkennungszeichen [71], ist nun aber, wie sich allmählich zeigt, die einzige ehrliche, unmittelbare Äußerungsweise des in seinen Worten dauernd nur lügenden, verschleiernden Mannes; es ist die Sprache seiner unkontrollierten Natur und somit eine wesentliche selbständige Ergänzung seiner Wortsprache; der Dichter sagt uns dies selber, indem er das Zucken gelegentlich bezeichnet als „unico abituale segno esterno delle sue interne inquietudini"; daher möchte der immer ängstlich Versteckte dies Wahrzeichen seines Inneren gern verhüllen: „battè ancora due altre volte le palpebre prima di saperle contenere" (L. p. 230). Nicht die Worte Momis nüanzieren sich nach seiner Stimmung, sondern sie bleiben sich immer gleich, und zwar besagen sie nie das Wahre; aber das unwillkürliche Wimpernzucken verstärkt sich wie das Zucken des Zeigers am Voltmesser, wenn die elektrische Spannung steigt, so daß seine gleichmütigen Worte sich durch die stumme Sprache des mimi-

schen Reflexes selbst Lügen strafen: „Il sior Momi fece ‚figurarse, figurarse', ma battè molto le palpebre" (ib. p. 255). Dies stumme Sprechen einer doppelzüngigen Menschennatur — auch die Gebärdensprache bedingt eine „Zunge" — tritt in anmutige Wechselwirkung mit der gleichfalls wortlosen Sprache beseelter Dingnatur, wenn Momi unter dem Druck einer peinlichen Enttäuschung am Bächlein Riderella vorüberkommt: „Er sagte nichts und zuckte nur reichlich mit den Wimpern, während die Riderella rideva leise unten zwischen Steinen und Gras" (ib. p. 258); einer jener Fälle — aber diesmal auf der Ebene des Komischen —, wo sich Natur und Mensch in einem dritten gemeinsamen Elemente begegnen; die Quelle plätschert, als lache sie, der Mensch zuckt, statt zu sprechen, mit den Wimpern, sie verstehen sich, indem keines von beiden sich seiner natürlichsten Sprechweise bedient, und doch keines von beiden aus seiner natürlichen Art gewaltsam heraustritt. — Dann wird Herr Momi auch einmal lebhaft; aber wie ist die Lebhaftigkeit des ewig Zusammengedrückten, Wortkargen anschaulich gemacht? Nicht durch Wiedergabe seiner lebhaften Rede, sondern seine Worte an der betreffenden Stelle — und gerade nur an dieser — sind sämtlich indirekt, als „erlebte Rede", referiert; wir wissen, daß das Stilmittel der indirekten Rede unserem Dichter dazu dient, die Persönlichkeitswirkung im betreffenden Falle abzudämpfen (ob. S. 91 ff.). Weswegen aber dämpft der Dichter sie in diesem Falle ab? Weil er es vorzieht, den Lügner, statt durch seine Worte, durch die sie begleitenden unfreiwilligen Gebärden der Erregung zu kennzeichnen, von denen allein man glaubwürdige Auskunft über seinen inneren Zustand erwarten kann. Statt das Geredete anzuführen, schildert er in einem solchen Falle lieber das Reden selbst. „Herr Momi gewann zum ersten Male in Antlitz und Beredsamkeit Farbe. Er schien nicht mehr der Herr Momi zu sein. Zwei feurige Röschen blühten ihm auf den gelben Backenknochen auf. Er runzelte die Brauen, der Kopf zuckte ihm, während er sprach, auf dem Halse, soweit es seine hölzernen Rückenwirbel, alle aus einem Stück, zuließen; und ihm floß vom Munde, in sprudelnden Sprüngen, wie Wasser aus einer umgestülpten Flasche, die rasche Rede, nicht von einem einzigen ‚aho' unterbrochen, oder vielmehr, wenn man will, ähnlich einem stürmischen Flusse von ‚aho, aho', der Bruchstücke von Konsonanten mit sich wälzte" (L. p. 256). — Nach einer solchen Beschreibung verzichtet man gern auf die

wörtliche Rede, die man vielmehr — da alle jene sinnfälligen Begleiterscheinungen in der auf geredete Worte gerichteten Wiedergabe hätten wegfallen müssen — lieber selbst aus der indirekten Form ergänzt. Die Fülle der zeichnerisch präzisierten Gesten hat die Illusion der Gesamtpersönlichkeit in voller Lebendigkeit vermittelt, aus der nun dem Leser die vermutlich von dem lächerlichen Manne in diesem exaltierten Zustande hervorgebrachten Worte wie von selber, ohne daß sie wörtlich angeführt zu werden brauchten, hervorklingen — und zwar nicht mehr isoliert als einzige Äußerung, sondern nur noch als eine vergleichsweise nebensächliche Ergänzung seiner zwar wortlosen, aber doch weit beredteren Mimik und Motorik. Formale Stilmittel zur vollkommeneren Erzielung der beabsichtigten Wirkung sind auch hier verwendet; so beobachten wir mit Vergnügen, wie das aus Fogazzaros stilistischem Allerheiligsten damals endgültig verbannte poetische Bild (s. ob. S. 35; u. Kap. 4 b 2) hier im Vorhofe noch eine Rolle spielen darf — das primitivere Stilmittel zur Erzielung der gröberen Wirkung: „wie eine umgekehrte Flasche“ — „wie ein stürmischer Fluß“; und doch wieder ein Fluß, bei dessen sinnlicher Bedeutung der Leser keine Sekunde ausruhen darf, sondern es ist ein Sprechfluß, und zwar ein speziell Momischer Sprechfluß, ein Fluß von ‚aho, aho‘, der Konsonantentrümmer mit sich wälzt, also ein auch in sich selbst groteskes, sich selbst wieder vernichtendes Bild, gemäß der widernatürlichen Groteskheit des geschilderten Gegenstandes.

Momis Freund, der dottore Molesin, ist sein würdiges Gegenstück. Auch für ihn haben Worte den Zweck, Meinungen zu verbergen, und auch bei ihm ist der übrige Körper beredter als die Zunge — mit dem Unterschiede, daß er einen hervortretenden und besonders kennzeichnenden Gestus von der Art des Wimpernzuckens nicht zur Verfügung hat: keine Versäumnis von seiten des Dichters, sondern ein stilistisches Hilfsmittel, um den Molesin gegenüber dem für die Erzählung wichtigeren Momi ein klein wenig in den Hintergrund des Gesamtbildes zurücktreten zu lassen. Er ist deswegen nicht weniger lebendig in den Einzelzügen. Nachdem Momi seine Rede, bei der es sich selbstverständlich um Geld als den einzigen ihn erwärmenden Streitpunkt handelte, hervorgesprudelt hat, äußert Molesin nur „basta, basta, basta“ und noch wenige Worte; dann „... ging er den Abhang hinunter. Nachdem er zwei Schritte gemacht hatte, hielt er in

schiefer Stellung an, stieß den Stock auf den Boden und sah mit dem Augenwinkel über die Schulter zurück" — „si fermò in isbieco... guardandosi alle spalle colla coda dell'occhio". „‚Sagen wir siebzig', sprach er. ‚Sagen wir sieben', sprach Camin" (ib. p. 257). — Das schiefe, schräge Stehenbleiben an einer abschüssigen Stelle, halbseitlich, die Augen nach rückwärts schielend — das ist die Haltung des ungeraden, seelisch versteckten Menschen, durch sie bekommen seine scheinbar rein sachgemäßen drei Worte die Färbung des Schiefen, Hinterhältigen; nicht seine karge Zunge, sondern sein beredter Körper ist der Interpret seiner wirklichen Meinung. — Derselbe Molesin sitzt sodann einem intriganten Geistlichen gegenüber. „Bis jetzt hatte der gute Doktor Molesin nur... mit gespreizten Beinen und auf den Knien ausgebreiteten Händen den auf den Boden gerichteten Kopf gehoben und gesenkt wie ein Eisbär" — wieder eines jener drastischen Bilder der unteren Stilschicht —, „jetzt mit einer einfachen Geste wiederholter Zustimmung, jetzt mit derselben Bewegung, aber noch vermehrt durch Schwanken nach rechts und links, das einen Überschuß... von Zustimmung ausdrückte. Aber als er kaum die ersten Worte des zweiten Teiles der Ansprache vernommen hatte, hörte das gesenkte Haupt auf, in der Luft herumzuwittern." — Er wird gefragt, ob er verstanden habe. — „Molesin, der sich nicht mehr hin- und herwiegte, aber immer noch die Augen zwischen seinen gespreizten Beinen hindurch auf die Fugen der Ziegelsteine gesenkt hielt, richtete sich plötzlich auf, führte die eine geöffnete Hand an den Mund, drückte sich die Kinnbacken zusammen, heftete den Blick in eine Zimmerecke, runzelte die Brauen und blieb unbeweglich, in der Anstrengung des Verstehens. Er schien die Bedeutung einer babylonischen Vokabel oder den Namen eines Urahnen des Antenor zu suchen. ‚Nein' sagte er, die verstörten Augen auf Don Emanuele richtend, ‚ich verstehe nicht.'" — Würde der Advokat Molesin nur die Worte „ich verstehe nicht" aussprechen, so läge kein Grund vor, an ihrer Wahrheit zu zweifeln. Statt dessen schildert der Dichter uns ein vielfältiges Mienenspiel des Mannes, und zwar mit einer Fülle und Wahl der Worte, Vergleichungen und Anknüpfungen, die — ganz abgesehen von ihrem Inhalt — schon durch ihr bloßes materiales Gewicht dem Mienenspiel eine groteske, den bloßen körperlichen Anschein überwiegende Bedeutsamkeit verleihen: wir wissen nun sogleich eines,

nämlich daß dies enorme Mienenspiel auch eine eigene seelische Quelle haben muß, nicht nur Begleiterscheinung der drei anscheinend harmlosen Worte sein kann, sondern vielmehr ihre vom Dichter gleichsam gegen den Willen seiner Romanfigur herausinterpretierte und unterstrichene Ergänzung darstellt. Der Dichter kämpft gegen den Willen seiner Figur, ihre wahre Meinung zu verstecken, durch den Aufwand seiner schildernden Worte erfolgreich an, er nimmt die Partei der Wahrheit und des Lesers gegenüber seiner Figur; der Leser weiß nun, Molesin hat nicht, wie er sagt, nicht verstanden, sondern er hat verstanden, möchte das aber verbergen. So heißt es denn auch gleich: „Don Emanuele nahm sie seinerseits aufs Korn, diese verstörten Augen, und Molesin drückte sie... instinktmäßig zusammen, damit jener forschende wässerige Blick ihm nicht durch die erste Hülle seiner zwiebelförmigen Seele dränge. Und er wiederholte: ‚Nein, verzeihen Sie, in der Tat, nein'" (ib. p. 259 f.).[72]

„Zwiebelförmige Seele" — „anima cipollinea": solch ein Ausdruck spricht den in Schilderungen dieser Art wirkenden Kunstwillen aus; in ihm sind die stilistischen Elemente verschmolzen, die sich zu einer solchen Schilderung entfalten. Don Emanuele selbst — ebenfalls eine versteckte, undeutliche Natur aus Fogazzaros Sammlung von „macchiette" — wird kurz zuvor als „anima lunga" (p. 259) bezeichnet: psychische Tatsachen anschaulich gemacht durch physische Mittel, hier durch ein räumliches Beiwort, dort durch einen naturalistischen Vergleich, beide Male in komprimierter Sprechweise dem seelischen Gegenstande unmittelbar angenähert. Die Seele eines langen — gleichsam auch seelisch länglichen — Menschen ist eine „lange Seele": diejenige eines gleichzeitig undurchschaubaren und kernlosen, zwiebelartig nur aus Hüllen bestehenden Charakters ist eine „Zwiebelseele". Die komprimierte Sprechweise erzeugt unmittelbare und bildhafte Anschaulichkeit. Hier äußert sich die Kunst unseres Dichters, wie wir sie studieren: das Anschaulichmachen des Unkörperlichen, ohne es damit zu verändern oder auch nur es seines spiritualen Gehaltes zugunsten eines materialen zu entleeren (vgl. ob. S. 59 ff., bes. S. 62 f.). Auf der Ebene des karikierenden Humors werden hierfür andere Mittel angewendet als auf der des zartesten Ernstes, aber die stilistische Absicht ist letzten Endes die gleiche. Bedient sich nun Fogazzaro in jenen psycho-physischen Ausdrücken zu solchem Zwecke stilisti-

scher Mittel, die ihre Parallelen im Stil des Naturalismus haben, so darf man doch keineswegs in solchen Gebärdenschilderungen etwa einen zugrunde liegenden Materialismus suchen — als löste sich eine Person, sei es auch eine karikierte, für ihn ganz in physische Reflexe auf; im Gegenteil, was für ihn zugrunde liegt, ist immer eine geistige oder seelische Gegebenheit, und die ganze Natur bzw. der ganze Körper — nicht nur die Wortsprache des betreffenden Individuums — sollen die Mittel hergeben, um dieses Seelische zu veranschaulichen. — Wenn wir unter diesem Gesichtspunkte die eben analysierten Stellen mit den im vorigen Abschnitte behandelten „Schweigeszenen" in Vergleich stellen, so wird uns ihr allgemeiner Sinn im Zusammenhange der Fogazzaroschen Weltbetrachtung und Kunstübung klarer werden. Wir gehen von dem Grundsatz aus, daß Worte jeweils „etwas" bedeuten, und daß also der logische Wert des Gesprochenen sich nach seinem Wahrheitsgehalt abstuft, nämlich nach dem Grade, in welchem sich der Sachgehalt des Gesprochenen mit dem des jeweilig entsprechenden Dinges deckt oder doch wenigstens sich nach Absicht des Sprechenden decken soll. Nun unterscheiden sich die „idealen" Personen Fogazzaros von seinen „macchiette" zwar nicht ausschließlich, aber vorzugsweise durch ihren größeren Wahrheitswillen; es zeigt sich hier der starke moralistische Wesenseinschlag unseres Dichters. Die drei Personen, deren Charakterbild im Spiegel des Stils uns soeben entgegentrat, sind sämtlich Hehler, Hypokriten, Lügner; ihr Sprechen hat also geringen Wahrheitswert, sie wollen weder von der jeweils zugrunde liegenden Sache, noch von ihrem eigenen Wesen etwas Wesentliches mit Worten aussprechen, sondern Worte dienen ihnen — wie wir sagten — zum Verbergen der Dinge und ihrer eigenen Meinung. Nur ihre unwillkürlichen Körper- und Gesichtsbewegungen lassen den Hörer und Zuschauer überhaupt unter ihre Oberfläche gelangen. Dies also ist der sachliche Sinn — wir sprechen jetzt nicht vom künstlerischen Sinne — der Gestensprache als Ergänzung der Wortsprache bei Fogazzaros karikierten und intriganten Nebenpersonen. Ganz anders war die Bedeutung dieser Gestensprache bei seinen „idealen" Hauptpersonen. Diese sind in allererster Linie um Wahrheit bemüht; ihre Wahrheitsliebe findet eine Grenze nur an der Grenze der Aussprechbarkeit der Dinge selber, an der Grenze der Sprache also; wo diese Grenze überschritten wurde, da mußten bei jenen Personen — die übri-

gens selbstverständlich auch ihr Wortsprechen mit Bewegungen begleiten — stumme Gebärden mit spezifisch irrationaler Bedeutung und das Schweigen selbst bzw. das, was wir „Sprache der Natur" genannt haben, eintreten, um ihrem unmittelbaren Drange nach völliger, in Worten undurchführbarer Aussprache, nach restlosem Eingehen ineinander, Genüge zu tun. Wenn wir nun aber fragen, wieso denn diese „idealen" Personen auch bei ungehemmtem Wahrheitsdrange niemals restlos die Wahrheit, um die es ihnen zu tun war, hätten aussprechen können, während der Mangel an Wahrheit bei den „macchiette" nur in ihrem Mangel an Willen zur Wahrheit begründet ist, so liegt der Grund für diese Verschiedenheit in der Verschiedenheit der Gegenstandsgebiete, auf die sich die Absichten dieser beiden Personengruppen richten; damit kommen wir auf Fogazzaros gefühlsmäßige und transzendentale Grundrichtung zurück. Nur seinen „idealen" Personen nämlich ist es um unirdische und irrationale Dinge zu tun, nur sie wurzeln im Gefühl und werden vom Transzendenten angerührt; nur für sie kommt also die Möglichkeit überhaupt in Frage, an die Grenze des Aussprechbaren zu gelangen. Die „macchiette" dagegen halten sich bei Fogazzaro von vornherein in rationalen Grenzen und bei aussprechbaren Gegenständen; worum es ihnen zu tun ist, das sind allemal praktisch angesehene Geschehnisse des täglichen Lebens, deren restloses Aussprechen durchaus im Bereiche der Wortsprache sogar eines einfachen Mannes liegt, die sie aber aus praktischen Gründen nicht aussprechen wollen, so gut sie es könnten. Es zeigt sich also von neuem, daß Irrationalität der höchste von Fogazzaro bejahte Wert ist, Rationalität als solche von vornherein für ihn ein Minderwert; das rational restlos Erfaßbare ist ihm das weniger Edle, und es wird sich nicht leicht eine rein intellektualistische oder praktische Person in dem engeren Kreise seiner bevorzugten Menschen nachweisen lassen, ebensowenig wie eine gefühlsbetonte und übrigens auf religiöse oder sonst transzendente Dinge gerichtete Natur seine völlige Verurteilung erfahren wird. Fogazzaro enthüllt sich uns — wie vorhin als Moralist — nun als Dogmatiker einer auch außerkünstlerischen Wertskala. Wohl handelt es sich um Werte höherer Ordnung, und sein Dogmatismus ist etwa der eines Mystikers; aber insofern er dogmatisch festgelegt ist, unterscheidet er sich doch grundsätzlich und formal nicht — wiewohl sachlich — von dem moralistischen

Alltagsdogmatiker, für den „das Gute belohnt, das Böse bestraft“ wird. Quelle des Guten ist für Fogazzaro das Gefühlsmäßige, Quelle des Bösen das Verstandesmäßige; geradezu personifiziert ist dies Verhältnis in dem kontrastierten Ehepaar Franco und Luisa Maironi in „Piccolo Mondo Antico“. — In jedem Falle also spielen die Gebärden, deren wir nun zwei sachlich und stilistisch grundverschiedene Gruppen kennen gelernt haben, bei ihm eine entscheidende Rolle zur Aufhellung des jeweils gemeinten sachlichen Tatbestandes und der jeweils handelnden Charaktere. Zusammenfassend können wir sagen: die Gestensprache dient für Fogazzaros Personen dazu, dasjenige freiwillig oder unfreiwillig auszusprechen, was mit den Mitteln der Wortsprache zu sagen ihnen entweder nicht möglich oder nicht erwünscht ist.

Zur Ergänzung betrachten wir noch jene vorhin schon erwähnte Rolle der Gebärdensprache, wo sie notgedrungen als einziges Verständigungsmittel auch in innermenschlichen Dingen verwendet wird (s. ob. S. 103). Auch dieser Fall — eine dritte stilistische Schicht — ist bei Fogazzaro oft anzutreffen und insofern lehrreich, als hier seine Technik in der Anschaulichmachung von Gebärden ungemischt hervortritt. Wenn schon in den bisherigen Beispielen die Gebärden ergänzend zum Worte traten und sich also auf die gleichen Dinggebiete wie die Worte richteten, so sind sie im Falle der völlig ausgeschalteten Wortsprache überhaupt von jenem speziellen Gebiete des „Unaussprechlichen“ ganz auf dasjenige des auch oder sogar nur in Worten Aussprechbaren gedrängt, und sind nun plötzlich ebenso hilflos und fremd, wie seinerseits das Wort gegenüber dem Unaussprechbaren ist. Es ist dann für den Menschen eine Mühsal, mit den Gebärden zu arbeiten, die an ihrer natürlichen Stelle im Rahmen der Gesamtsprache und gar auf jenem irrationalen Sachgebiete so mühelos, ja willenlos sich einstellten; die Gebärden, die wir bisher als so beredt erkannten, sind nun schwerfällig im Ausdruck, denn sie sind nun Werkzeuge am falschen Material. Der Kranke, dem die Sprache versagt hat, bemüht sich vergeblich, mit Gebärden seine letzten Wünsche zu äußern; der Schiffsführer, dem der Sturm die Stimme verschlägt, macht statt der gesprochenen Kommandos heftige Armbewegungen, ohne immer verstanden zu werden; der Stumme muß erst eine Schule der Gebärdenkunst durchmachen, um im Leben einigermaßen durchkommen zu können. — Für solche und ähnliche Fälle noch einige Beispiele aus unserem Dichter.

Ein Gespräch mit dem kranken Conte Cesare wird berichtet: „Ich mußte ihn, seines Zustandes wegen, wiederholt fragen. Man konnte auch nicht erwarten, daß er mehr als Ja und Nein antwortete. Ich begann mit der Frage, ob während der Nacht jemand im Zimmer gewesen sei; ... er sah mich an und versuchte nicht einmal zu antworten, weder mit den Lippen, noch mit dem Kopfe. Dann riskierte ich es, geradezu zu fragen: ...‚Eine Frau?' Oh! Augen und Lippen bewegen sich, wollen etwas sagen. Ich lasse ihm eine Stunde Ruhe. Inzwischen war er wieder mehr in die Gewalt seiner Intelligenz und seiner Sprache gelangt." Der Kranke bringt nun ein paar einzelne Worte hervor. „Er schweigt plötzlich, und ich wollte, meine Herrschaften, Sie hätten jene Augen gesehen, wie sie sich erweiterten, wie sie mich anschauten, welchen Ausdruck das entstellte Antlitz jenes Mannes annahm" (Mal. p. 309). — Derselbe Kranke deliriert, und zwar, da die Vorstellung des Sprechens ihm schon fern liegt, hauptsächlich in der Vorstellung stummer Gesten. „Er glaubte nun, den rechten Arm unter den Bettüchern hervorzuziehen, ihn auszustrecken, den Zeigefinger auf jene (Erscheinung) zu richten, ihr zu sagen, daß sie log... Dann bildete er sich ein, toll vor Zorn aus dem Bett zu springen, und verlor sich im Geiste ganz in eine wirre Vision..." (ib. p. 317). — Ähnlich, wenn ein Toter im Traume erscheint: „(Silla) entschlief und sah einen Unbekannten, der ihn betrachtete. Er (der Unbekannte) betrachtete ihn ruhig eine Weile langsam; dann hob er Schultern und Augenbrauen, streckte die offenen Hände vor, schüttelte den Kopf, wie um zu sagen: ‚Es ist keine Rede davon.' Silla glaubte zu verstehen, als die natürlichste Sache von der Welt, daß jener wohl gestikulierte, aber nicht sprechen konnte (gesticulava si ma non poteva parlare), weil er tot war" (ib. p. 361). — Also der Traumverstand billigt dem gespenstisch wiedererscheinenden Toten wohl die dem Naturzustande nächstliegende, weil mehr oder weniger unwillkürliche Gestensprache, nicht aber die mit dem wachen Bewußtsein des Lebendigen wesensmäßig fast untrennbar verknüpfte Wortsprache zu; der Tote ist gleichsam nur noch ein Stück Natur, dem das spezifisch Menschliche abhanden gekommen ist; daß aber die Natur auf ihre Weise auch „sprechen" kann, ist uns ja bekannt. — Ferner der Fall, daß lärmende Naturgewalt die menschliche Sprechstimme ausschaltet: „Ein heftiger Windstoß ... verursachte... einen Lärm, der es unmöglich machte, die Worte zu

hören. Don Innocenzo, immer noch mit gerötetem Gesicht, schüttelte, da er nicht sprechen konnte, den ausgestreckten Zeigefinger gegen Steinegge, damit sagen wollend, daß die Ansicht der Rationalisten nichts wert sei; dann hob er den Kopf, wie um jenem Satan von Wind ins Antlitz zu sehen, der rücksichtslos mitten in die Diskussion gesprungen war... Sobald er konnte, fuhr er zu sprechen fort" (ib. p. 376 f.). — Diese kleine Stelle ist insofern von den bisher angeführten verschieden, als sie humoristisch ist; auch ist sie für den Zusammenhang, in dem sie steht, inhaltlich völlig unnütz, nur ein kleines stilistisches Virtuosenstückchen um seiner selbst willen, und in Hinsicht ihrer Zwecklosigkeit also die künstlerischste der besprochenen Stellen. Ein ebenso hitziges wie harmloses philosophisches Gespräch wird hier durch höhere Gewalt unterbrochen, und die gestörten Unterredner suchen die ihnen als Menschen noch verbliebenen Verständigungsmittel, die Gebärdensprache, zusammen, um gegen die blinde Gewalt des Irrationalen das Licht der Rationalität, gegen Materielles das Ideelle durchzuhalten, und so eine Art von komischem kleinen Kampf des Geistes gegen das rohe Naturelement durchzuführen. So angesehen stellt sich die kleine Szene in den früher von uns betrachteten größeren Zusammenhang des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur; nur ist das Verhältnis hier wieder einmal ein feindliches (s. ob. S. 56 f.), und zwar darum, weil die Menschen hier vom Streben nach der ratio beherrscht sind, indem sie ein innermenschliches Gedankengespräch fortsetzen wollen. Solchem Bestreben steht die Natur freilich gleichgültig oder feindselig gegenüber; nur der irrationalen Hingabe an sie kommt sie ihrerseits entgegen, um auf jener gemeinsamen Lebensbasis mit ihr zu verschmelzen.

Die angeführten Beispiele stammen wieder nicht zufällig aus dem Frühstil. Das Beschreiben des Gebärdenspieles ohne spezielle Bedeutung, um seiner selbst willen, stellt sich bei Fogazzaro stilistisch als eine Art Vorübung zu der Kunst des Meisterstils dar, wo die Gesten kaum noch als sie selber, sondern als Interpreten einer nur ihnen zugänglichen irrationalen Welt oder einer sich selber verstecken wollenden rationalen Wahrheit auftreten, wie wir das im Vorhergehenden betrachtet haben. In „Piccolo Mondo Antico" findet sich noch eine grotesk aber virtuos in ihrem hilflosen Gebärdenspiel gezeichnete taube Frau (z. B. p. 3. 78. 155 u. ö.); die Sprechweise der verlegenen, ver-

wirrten Marchesa Nene Scremin in „Piccolo Mondo Mod.“ besteht aus lauter Interjektionen, zwischen denen das von ihr Gemeinte durch den Hörer gesucht werden muß: „E si pose a dire e non dire nel suo inimitabile stile...“ (p. 217; vgl. p. 219 u. ö.): ein Fall, der allerdings nicht mehr unmittelbar hierher gehört.

d) Distanz.

Wir haben nun in verschiedenen Richtungen das Feld durchsucht und immer wieder bestätigt gefunden, daß Fogazzaro die direkte Wiedergabe gesprochener Rede zwischen seinen wichtigsten Personen geradezu zu vermeiden trachtet; daß er eine Fülle von Mitteln außerhalb des gesprochenen Wortes kennt, um seine Menschen untereinander oder mit der nichtmenschlichen Umwelt Verständigung suchen und finden zu lassen; und daß er dies alles nicht um künstlerischer Effekte willen tut, sondern aus der seinem Weltbilde zugrunde liegenden Überzeugung von dem höheren Wert und der reicheren Lebensfülle des Irrationalen vor dem Rationalen, des Unaussprechlichen vor dem Aussprechbaren. Diesem großen metaphysischen, genauer noch religiösen Optimismus seiner Weltanschauung entspricht, wie wir sahen, der Pessimismus in bezug auf die Verständigungsmöglichkeit im Innermenschlichen mit dem spezifisch menschlichen Verständigungsmittel, der Wortsprache. Es wird hiernach vielleicht wundernehmen, wenn wir Fogazzaro nun doch einen Künstler des direkt geführten Wortgesprächs nennen. Sahen wir ihn bisher aus den traditionellen Grenzen des psychologischen „Entwicklungsromans“ auf das luftigere Gebiet des „Lebensromans“ hinaustreten, so werden wir ihn nun in ungezwungenster Bewegung auf dem geläufigeren Felde des eigentlichen Sprechverkehrs zwischen Menschen finden. Der scheinbare Widerspruch löst sich, sobald wir uns der ebenfalls schon (ob. S. 89 ff.) gemachten Bemerkung entsinnen, daß Sprechen für ihn nicht in isoliertem Zustande, sondern nur als Teil des gesamten Lebens selbst eigentlich lebendig ist; wie die Vernunft selber, so saugt das Sprechen nach dieser Auffassung seine Kraft, die ihm in der Abgelöstheit verloren ging, aus der wiederhergestellten Verbindung mit seinem ursprünglichen Nährboden. Kann nun aber das Sprechen selber bei dieser Einschränkung auf seinen natürlichsten Bereich nur gewinnen, so empfinden die sprechenden Menschen, sofern sie nicht selbst im Rationalen oder Praktischen

naiv befangen sind, diese Begrenztheit ihres eigensten Verständigungsmittels schmerzlich; und so ist Schmerz die tiefste und zarteste Note, die in den Gesprächen gerade der feinsten von Fogazzaro geschilderten Menschen anklingt, sofern sie sich eben in der Grenze des gesprochenen Wortes halten. Anderseits ist eben das taktvolle Führen des Gesprächs, das Vermeiden der Anstöße, das wirksame Einrahmen jedes lumen orationis höchster Genuß des sprachkultivierten Menschen — ein Genuß, der aus der Dialektik jenes Schmerzes erwächst. Fogazzaro hat sich über diesen Tatbestand wie über den ganzen hier zur Rede stehenden Komplex nie irgend theoretisch ausführlicher geäußert. Immerhin dürfen wir uns erinnern, welche Rolle der lustschaffende Schmerz — als metaphysische Triebkraft der von ihm geträumten, im Religiösen gipfelnden Entwicklung — im Denken dieses Anhängers H. Spencers spielte[73]; wir brauchen dann nicht zu bezweifeln, daß er mit unserem Versuch, seine dichterische Gesprächskunst in den Zusammenhang seiner Anschauungen einzuordnen, einverstanden gewesen wäre. Er steht als Techniker des Gesprächs auf der Höhe seines Zeitgenossen Fontane oder des Anatole France; aber während bei Fontane das reinste Behagen der sprechenden Personen waltet und eben aus dieser Heiterkeit der feinste Reiz einer von Pointen, Wortkünsten und Sous-entendus funkelnden Konversation quillt, so ist der letzte Sinn des Fogazzaroschen intim-gesellschaftlichen Gesprächs immer die Resignation des Unverstandenbleibens, und daher bleibt die Grundfärbung dunkel. Zwischen Menschen untereinander, sofern sie sich im Nur-Menschlichen halten, kennt Fogazzaro als letzte künstlerisch zu rechtfertigende Beziehungsweise nicht die Einheit wie zwischen Menschen und Natur, sondern das schmerzlich empfundene und taktvoll gewahrte Gegenüber, die gesellschaftliche Distanz.

Auf dem Gebiete, das wir hiermit betreten, haben die Führung nicht mehr die gefühlsbetonten und naturhingegebenen Personen, sondern die intellektuellen, stoisch auf sich selbst gestellten, naturabgewandten (s. ob. S. 55 ff.). Man könnte Fogazzaros Menschen in die beiden Hauptgruppen der Sentimentalen und der Intellektuellen einteilen; um es noch intimer in seinem Sinne auszudrücken, müßte man vielleicht sagen, die Erlösten und die Unerlösten; denn Gefühl ist für ihn Lösung, Intellekt Bindung, und er bewertet das Gelöstsein als Erlöstsein und also

höher als das Gebundensein. — Zur Gruppe der Intellektuellen und Gebundenen gehören in diesem Sinne auch die eigentlichen Gesellschaftsmenschen, die Kaufmannsseelen und endlich die berufsmäßigen Intriganten; aber jenen metaphysischen Schmerz empfinden natürlich nur wenige Auserwählte — die es auch hier gibt — aus dem ganzen Kreise; die übrigen plätschern behaglich in den Grenzen desjenigen Lebens, das sich im Wortgespräch restlos erschöpft. Violet, Luisa die Gattin Francos, Jeanne die Freundin des Heiligen, Lelia bevor sie Leila wird — bezeichnenderweise für Fogazzaros weiche Art also lauter Frauen —, sind Hauptvertreterinnen eines angeborenen, eher männlichen Intellektualismus, der sich selber in seiner Begrenztheit erkannt hat, aber doch nur mit einem Rest von Widerstreben über sich hinaus will; Graf Ormenga, Graf Lao, Ingenieur Ribera, Steinegge bis zu seiner Bekehrung, halten sich bewußt und männlich, als echte Aufklärernaturen, in den Geboten eines ernsthaften Skeptizismus; Carlo Dessalle ist der Prototyp jener fast unübersehbaren Schar gesellschaftlich reizvoller, aus Bequemlichkeit skeptischer Oberflächengeschöpfe, in deren kennerischer und ablehnender Darstellung Fogazzaro exzelliert; der Baron Carmine di S. Giulia, Elenas unwürdiger Gemahl, und die Marchesa Maironi stehen kaum auf höherer Stufe als der Herr Momi — Vertreter plattester materialistischer Zweckbestimmtheit; was die eigentlichen Intriganten betrifft, so vergrößert sich ihre Schar, seit Fogazzaro tendenziöse Zwecke durch seine Kunstwerke nebenher zu erreichen sucht, und es ist schon hieraus klar, daß die so gestalteten Menschen keine Höhenmenschen in seinem Sinne sein werden — seien es nun reine Opportunitätspolitiker wie der Staatssekretär Albacini, seien es verhüllte, aus Mystizismus, Politik und unterdrückter Erotik gemischte Naturen wie Don Emanuele, der künftige Kardinal, übrigens eine der frappierendsten Schöpfungen unseres Dichters, ein fremder Bestandteil im Rahmen, in dem er steht, aber eben hierdurch wirksam. Auch Don Emanuele und seine Gesinnungsgenossen von „Piccolo Mondo Moderno“ ab, obwohl sie in letzten und göttlichen Dingen zu leben vorgeben und sogar glauben, erschöpfen sich in Wahrheit doch im gesprochenen Wort, weil ihre Religion wie ihr Seelenleben in Politik umgeschlagen ist und sie das Irrationale des Göttlichen durch die ratio der Politik meinen meistern zu können.

Die vollkommenste Verkörperung aber des Taktes als Lebensform und der Distanz als Seelenpflicht ist Fogazzaro in seiner Donna Fedele gelungen, einer Gestalt, die mit der reizenden Lelia selbst um die dichterische Palme in seinem letzten Kunstwerk ringt.[74] In dieser Gestalt der Donna Fedele ist alles so zart gewebt, daß weder von Stoizismus — trotz ihres heldenmütigen Krankenlagers —, noch von Altkatholizismus — trotz ihres einfachen Väterglaubens —, noch von Moralismus — trotz ihrer ängstlichen und fast altjüngferlichen Sorge beim Anblick jugendlicher Leidenschaftlichkeit —, daß überhaupt nicht in abstrakten Begriffen von ihr gesprochen werden darf; sie ist nur zu kennzeichnen als die vollkommen vornehme Dame, deren großer Verstand, zartfühlendes Herz, spöttischer Humor, heftiges Temperament alle gebändigt und geschmolzen sind in einer höchsten Pflicht, der des menschlichen und weiblichen Anstandes. Und diese Pflicht schließt in sich jene zweite Pflicht, die gleichzeitig ein Genuß ist, in der Verständigung bis an die Grenze des spezifisch Menschlichen zu gehen, also sich in Worten auszusprechen; dann aber schweigend zu resignieren, lieber als daß durch ein Übertreiben des Sprechens oder durch Verwendung anderer Verständigungsmittel der Gesprächspartner — und das bedeutet unter diesem Aspekt nun der Mitmensch überhaupt — beansprucht und verletzt würde; denn damit wäre die höchste Forderung des sich selbst verstehenden Wortgesprächs, die höchste Forderung also des kultivierten Miteinanderseins, der Takt, verletzt. Endlich führt sich, wie wir sehen werden, denn diese Gesinnung selbst ad absurdum: es konnte bei Fogazzaro nicht anders sein. Donna Fedele gehört daher zu den wenigen Hauptpersonen Fogazzaros, die, wenn sie auftreten, fast immer im Wortgespräch erscheinen; in ihrem Umgange aber wird das Gespräch fast ebenso heiliges Symbol des Menschlichen, wie uns bisher das Schweigen als heiliges Symbol eines nicht nur menschlichen Lebens bei unserem Dichter entgegentrat; und nur in diesem Zusammenhange, nur auf Grund einer Bewertung des Wortsprechens als nur teilweisen Lebensausdrucks, konnte ja auch ein solcher gleichzeitig diskreter und ausdrucksvoller Menschen- und Gesprächstypus ihm gelingen. Mögen wir jene Dame nun belauschen in der Unterhaltung mit dem noch immer heimlich geliebten alten Freunde, oder mit dem jungen Mädchen in eigenen pädagogisch berechneten Konfidenzen, oder mit dem

jungen Manne im Bestreben, Hindernisse der Liebe wegzuräumen, oder mit dem zartfühlenden weltfremden Pfarrer in gleicher Absicht, oder in Entrüstung und Auflehnung mit dem kaltherzigen undurchsichtigen Kleriker, oder in Abschiedsstimmung und Todesahnung mit ihrem Gärtner, der ihr das geliebte, nun zu verlassende Asyl ihrer Einsamkeit, ihren Rosengarten, verkörpert — überall ist das Gespräch in gleicher Weise andeutend, gedämpft, bei aller Spiritualität zurückhaltend, bei aller Ausgiebigkeit doch immer irgend etwas verschweigend — eben das jeweils Unaussprechbare.

Wir verdeutlichen uns diese Verhältnisse an einigen Beispielen. — Lelia — in Gefahr, in herbem Stolz, gekränkter Liebe und innerer Vereinsamung zu verderben — hat einen Selbstmordversuch begangen; der mütterlichen Freundin, die ohne des Mädchens Wissen die Gründe hiervon weiß, ist daran gelegen, sie mit zarter Hand auf den Weg des Lebens, der gleichzeitig derjenige der Liebe sein würde, zurückzuführen. Eine unmittelbare Sympathie besteht nicht zwischen beiden Frauen; Lelia ist überhaupt trotzig verschlossen gegen jeden Versuch, ihr nahe zu kommen, und Fedele liebt nicht sowohl Lelia, deren schroffe Art sie verletzt, sondern den kürzlich verstorbenen Pflegevater Lelias und ihm zuliebe sein Pflegekind. Direkte Aussprache ist also unmöglich im gegebenen Falle; jenes schweigende Einverständnis ist bei so verwickelten inneren Beziehungen ebenfalls unmöglich, ganz abgesehen davon, daß es der rationalistischen Natur der älteren nicht gemäß wäre; also ist Sprechen aber unter äußerster Vorsicht, Wortkampf mit verdeckten Waffen, abgewogenstes Einhalten der Distanz der einzige übrigbleibende Weg. — Wir haben also, was wohl zu beachten ist, gleichzeitig mit der Ebene des Wortgespräches diejenige der praktischen äußeren Angelegenheiten betreten: standen in den „Schweigegesprächen“ und dem Verkehr zwischen Natur und Menschen immer rein seelische oder kosmische Dinge zur Frage, so sind wir nun auf dem Felde der Diplomatie und Politik, wenn es auch in diesem Falle Diplomatie des Herzens und Politik der besorgten Freundschaft ist. — Donna Fedele hat dafür gesorgt, daß sie mit Lelia das Schlafzimmer teilt, und wartet den Abend ab. Sie hat sich einen Gesprächsplan zurechtgemacht, nach welchem alles ausgesprochen werden soll außer dem, worum es ihr eigentlich geht; dies eigentlich Gemeinte

soll nicht einmal angedeutet werden, auch nicht — das ist der zentrale Unterschied gegen alles bisher von uns Behandelte — in Gebärden, beredtem Schweigen oder einer sonstigen wortlosen „Sprache"; vielmehr wird Fedele das eigentlich Gemeinte gleichsam „eingabeln", denn — wohlgemerkt — mehr als eine Annäherung daran braucht sie für ihren Zweck nicht. Das Gemeinte gehört zu jener Art von Dingen, die — an sich aussprechbar — nicht ausgesprochen werden s o l l e n. Es handelt sich also um ein in allen Teilen vorbereitetes Gespräch, dessen Verlauf dem einen der Gesprächsführer im voraus voll bewußt und ganz in der Gewalt seines Geistes ist — ein Gespräch, dem für den einen Partner die unbewußten Strukturelemente fehlen.[75] Da heißt es denn (L. p. 243 ff.): „Sie hatte die Gewohnheit, im Bette jeden Abend ein Kapitel aus der Imitatio Christi zu lesen... Sie fragte Lelia, ob das Licht ihr unangenehm sei; dann würde sie auf das Lesen verzichten. Sie mußte die Frage zweimal wiederholen, ehe sie Antwort bekam. Endlich kam ein fast unhörbares Nein. Darauf hielt sie es für richtiger, auszulöschen." — Es ist ja die Kunst des Feinhörigen, das Unausgesprochene zu hören, sogar auch im Nein das Ja. — „Bald darauf vernahm sie einen Seufzer und rief: ‚Lelia!' Als wie gewöhnlich keine Antwort kam, begann sie wieder: ‚Erlaubst du mir, mit dir zu sprechen?'" — Hier ist der betonte Respekt zu beachten, der, vom älteren erwiesen, dem jungen Menschen schmeichelt; die erfahrene Seelenkennerin zieht alle Register, um zunächst einmal Lelias Wohlwollen als Brücke künftigen Vertrauens zu gewinnen. — „Schweigen. — ‚Von mir, weißt du. Ich möchte von mir sprechen. Ich habe eine Bitte an dich zu richten, die mich angeht. Erlaubst du es mir?' — Diesmal kam ein schmerzliches Ja. Die Stimme schien zu sagen: ‚Ich kann es nicht hindern, aber wozu mich quälen?'" — Donna Fedele hat, indem sie vorgab, von sich selber sprechen zu wollen, wenigstens endlich Lelias Lippen gelöst; hätte sie die Wahrheit geäußert, nämlich daß die auszusprechende Bitte im Grunde Lelia selbst betreffen wird, so wäre auch die kargste Antwort ausgeblieben. — „... Donna Fedele schwieg einige Augenblicke, sie ordnete sich im Geiste eine wohlüberlegte Mitteilung von großer Bedeutung und geeignet, im Dunkeln gemacht zu werden. Vielleicht hätte das Licht ihr den Mut dazu benommen." — Hier sind zwei Punkte für uns zu beachten. Das anfängliche Löschen des Lichtes war,

wie sich nun zeigt, nicht nur aus Rücksicht auf Lelia geschehen, sondern auch hier hatte — „geteilte Aufmerksamkeit!“ — noch ein zweiter Grund vorgewaltet: die Gesprächsleiterin hatte sich selbst die beste Umgebung für ihre so sorgfältig vorbereitete Mitteilung schaffen wollen. Diese bewußt geschaffene Umgebung aber war die Dunkelheit: denn im Dunkeln ist die wichtigste Brücke stummen Einverständnisses, das gegenseitige Sehen, abgebrochen; Donna Fedele brauchte weniger als bei dem suggestiven Schein der Nachtlampe ein Durchkreuzen des verstandesmäßig Vorbereiteten durch gefühlsmäßige Momente zu befürchten, eine Entschleierung der von ihr in bester Absicht geplanten rationalen Unwahrheit gleichsam durch das schwer betrügliche Licht des Irrationalen. Diese sinnliche Dunkelheit, in der das Rationale isoliert leben kann, erinnert an die früher (ob. S. 93) besprochene, verhältnismäßig distanzierte Lage, durch welche das Briefschreiben gegenüber der mündlichen Mitteilung erleichtert und der Briefstil teilweise bestimmt ist: wie man infolge der Ausschaltung unmittelbaren Miteinanderseins im Briefe Intimes und Schwieriges leichter „sagt“ als mündlich, so spricht sich das künstlich vorbereitete mündliche Wort im Dunkeln ungefährdeter aus. — Interessant für uns ist ferner noch folgende Bemerkung: hier, im Gebiete des Innermenschlichen, sehen wir die Dunkelheit stilistisch als Element verwendet, in welchem das Rationale gedeiht; früher, als wir von der Darstellung des Dinglichen handelten, lernten wir umgekehrt die Dunkelheit als Element des Irrationalen kennen, als ein Mittel unseres Dichters, um von der abstrakten Dinghaftigkeit selbst zur Darstellung einzelner Dinge, aber noch in ihrer vollen Unbestimmtheit, überzugehen (s. ob. S. 32 ff.).[76] Wieder entwickelt also das gleiche Stilmittel verschiedene und sogar entgegengesetzte Fähigkeiten, je nachdem wie es auf verschiedene Gegenstandsgebiete angewendet wird (vgl. ob. S. 95).

Donna Fedele erzählt nun der allmählich erwärmten jungen Freundin eine traurige Jugendgeschichte. Zuvor hat sie ihr anvertraut, daß sie auf baldigen Tod gefaßt sei; Lelia hat kein Wort erwidert und die Sprecherin hierdurch fast aus dem Gleichgewicht gebracht. Dann ist doch die stumme Sprache der Gebärden in ihr Recht getreten und hat das Wort vorübergehend aus seiner kalten Vereinsamung befreit: „... Donna Fedele ... fühlte eine kleine Hand, die auf den Rand ihres Bettes glitt,

suchte, nahm sie, fühlte, wie ihre eigene zum anderen Bette hingezogen und von zwei warmen Lippen gestreift wurde. Es war der Lohn für die große Anstrengung, mit der sie sich überwunden hatte, ihr Herz einem fast fremden Menschen zu öffnen, den sie nur vermöge eines abgeleiteten Gefühls liebte." — Die ganze lähmende Kompliziertheit einer solchen nicht unmittelbaren Beziehung liegt hier vor Augen, auch der Wärmeverlust, den unausgesprochene geheime Absichten in ein solches Verhältnis bringen, mögen sie auch die uneigennützigsten sein. Es hat sich gezeigt, daß — wie schon vorhin angedeutet — das in diesem Gespräche Unausgesprochene keineswegs a priori unaussprechbar gewesen wäre; nur der Grundsatz des gesellschaftlichen Taktes und die spezielle diplomatische Absicht verboten der Führerin des Gespräches, mit irgendwelchen Mitteln die Grenzen des Mißverstehens, obwohl sie unter ihnen litt, zu überschreiten.

Solch ein gesellschaftliches Gespräch ist bei Fogazzaro also das Bruchstück eines Bruchstückes: es beschränkt sich auf das Wort als Verkehrsmittel und verwendet auch dieses nur teilweise; die Kunst dieses Dichters ist auch in einem anscheinend lückenlosen Wortgespräche letzten Endes eine Kunst des Verschweigens dessen, was seine Personen zu sagen gehabt hätten. Überdies und hauptsächlich aber verschwieg Fogazzaro selbst noch alle jene, ihm als dem Dichter bekannten Übergänge und Untertöne, die eigentlichen Gelenke des Gespräches, deren Heraushören und Erfühlen er uns überließ; somit breitet er seinen eigenen Stil andeutender und verhüllender Diskretion noch — als einen zweiten Schleier — über den ersten, die diskret andeutende, das Wesentliche verschweigende Sprechweise der von ihm eingeführten Haupt-Unterrednerin.

So besiegelt er denn auch seine pessimistische Überzeugung von den Grenzen der Wortverständigung durch den Abschluß und Erfolg des Gespräches, der nämlich nach aller aufgewandten Mühe und Vorsicht einer taktvollen Frau ein vollkommener Mißerfolg ist. — „Lelia rief plötzlich: ‚Ich weiß es...' Und sie hielt inne. — ‚Was?' fragte Donna Fedele. — ‚Nichts', sagte sie. Sie schwiegen beide. Dann stieg Lelia, ganz leise, aus dem Bette, schlang die Arme um den Kopf der Freundin, legte das Gesicht an ihre Brust. — ‚Ich weiß', sagte sie mit einem Hauch von Stimme, ‚warum Sie mir jenen Auftrag geben wollen. Ich weiß, weswegen Sie mich haben das Zimmer wechseln lassen. Ich

weiß . . .' — ‚Still', machte Donna Fedele . . . ‚Du wirst mir morgen antworten.'" — Das ganze vorsichtige Umgehungsmanöver hat also nichts genützt — Lelia weiß die in allen gewählten Worten verborgene Meinung, als wäre sie unverhüllt ausgesprochen worden. — Ja, Lelia hat manchmal das feinere Gehör: sie verstand das Verschwiegene; Fedele versteht es nicht immer. „Lelia hatte innerlich ein bitteres Lächeln: Donna Fedele hatte also nicht verstanden, mit all ihrem feinen Verstand! Sie schwieg" (L. p. 309).

Diese beiden Frauen sind geradezu Vertreterinnen der beiden abgründig getrennten Lebensgebiete Sprechen und Schweigen, und daß Fogazzaro sie nicht letzten Endes miteinander harmonieren läßt (ob. S. 118), hat die Kraft eines Symbolismus. Fedele ist das Muster der gütigen, lächelnden, oft auch spöttischen Liebenswürdigkeit, und ihr Reiz liegt in dieser Meisterschaft glatten Anschmiegens an die jeweilige Forderung der Umwelt, der gegenüber sie doch immer völlig sie selbst und in der Reserve bleibt. Lelia ist das doch noch unendlich anmutigere und interessantere, weil naturhaftere Vorbild stolzer, spröder, kapriziöser Unliebenswürdigkeit; das Wesen ihrer Entwicklung ist eben der Schmelzprozeß dieser Seelenkruste, aus der dann die Seele, wie der zarteste Kern aus der härtesten Schale, in unirdischer Frische endlich ans Licht tritt. Wenn Lelia einmal spricht, muß sie „aus"sprechen: dies das typische Verhalten des Weltungewandten; Fedele spricht viel aber niemals alles, ebenso wie sie nur hört, was zu hören ihrer Weltkenntnis und ihrem Feingefühl jeweils ratsam erscheint[77]: dies die beiden sich gegenseitig ergänzenden Kardinalkünste der Weltläufigkeit (s. hierfür die schöne Stelle L. p. 291). — Taktlosigkeiten — das heißt doch immer Übergriffe in den gesellschaftlichen Abstand, zu nahe Berührung — sind Gift für eine solche bei aller Herzenswärme ganz auf seelisches Abstandhalten gestellte Natur. Lelia spielt einmal plump auf ein ihr anvertrautes Herzensgeheimnis der älteren Freundin an. Diese antwortet mit einer kurzen sachlichen Berichtigung — „dopo di che nè l'una nè l'altra parlarono più, neppur per darsi la buona notte" (p. 250). Das Schweigen ist hier wieder einmal beredter als alle Worte es sein könnten — aber im umgekehrten Sinne, als wir es früher kennen gelernt hatten: im Rahmen des Wortgespräches spricht es nicht tieferes Einverständnis, sondern vielmehr den Abbruch des Verständ-

nisses aus. Wenn Fedele an unserer Stelle in Schweigen verfällt, so bedeutet das den Verzicht auf weitere Verständigungen. Grund ihrer Verstimmung aber ist nicht so sehr der verletzende Inhalt von Lelias Bemerkung, sondern die formale Ungehobeltheit, mit der jene ein anvertrautes Heiligtum zum Auftrumpfen mißbraucht hat; Fedele bereut das geschenkte Vertrauen nicht so sehr aus sachlichen Gründen, als vielmehr — aber fast noch tiefer — weil die mit dem Vertrauen Beschenkte sich nachträglich nicht als auf gleichem — fast möchte man sagen ästhetischem — Niveau stehend erwiesen und die Schenkende, die dies nicht rechtzeitig erkannte, dadurch vor sich selbst beschämt hat. Ihr einziges Gegenmittel ist Schweigen, und nun mag die sonst so Wortgewandte nicht einmal mehr „Gute Nacht" sagen. — Erst die Erziehung durch die Liebe, die Aufschließung ihres inneren Seins im endlichen Verstehen mit dem Geliebten, löst auch Lelias spröde Unzugänglichkeit für die Forderungen feingesitteten menschlichen Verkehrs, der immer im gesprochenen Worte zentriert, und macht sie, zunächst dem Freunde gegenüber, empfindlich gegen Formverletzungen, die sie bisher mit einer Art naiven Stolzes beging: „Die Redensarten der Leute waren ihr gleichgiltig; wichtig war es ihr, nichts zu tun, nichts zu sagen, was ihm ungeschickt erscheinen könnte, nur ja keine Taktverletzung zu begehen" — „non commettere una sola mancanza di tatto" (p. 380). — Das Wort ‚tatto', einer der Mittelbegriffe des ganzen, auf die Bestimmungen und Imponderabilien menschlichen Zusammenseins eigentlich abgestellten Buches, erscheint dennoch an dieser späten Stelle, soviel ich finden konnte, in ihm zum ersten Male: an der ersten Stelle nämlich, wo das Taktgefühl als bewußt anerzogenes, nicht als angeborenes und daher unbewußtes Besitztum eines Charakters auftritt. Auch das Vermeiden eines bestimmten Wortes kann für den Dichter unter Umständen ein Stilmittel sein, um gewisse Sachverhalte — wenn auch in solchem Falle durch die Negation — anschaulich zu machen.

Das rührende Ende der Donna Fedele, wie Fogazzaro es gestaltet hat, gewinnt unter diesen Gesichtspunkten eine tiefere Bedeutung als man zunächst herausgelesen hätte — nämlich die Bedeutung eines heroischen Fiasko des Rationalismus. Auch inhaltlich stellt der Vorgang eine Erweiterung des Gebietes dar, sofern nun auch die strengen Moralbegriffe des gesellschaftlich

begrenzten Menschenverstandes mit den gelösten Fühl- und Handlungsweisen eines erweiterten, in die „Natur" vertieften Lebens in Konflikt kommen und den kürzeren ziehen; um so wichtiger, als auf diesem Wege der Katholik Fogazzaro zu einer Prüfung überlieferter Grundsätze gelangt, mit denen er Zeit seines Lebens künstlerisch wie menschlich im Kampfe lag. — Der Gang der Handlung sei kurz angegeben (p. 401 ff.): Donna Fedele hätte durch Konsultation eines Arztes ihr Leben retten können; statt dessen reist sie ihrer jungen Freundin nach, um unter Nichtachtung der Todesgefahr sie und ihren Liebhaber vor unbesonnenen Schritten der Leidenschaft zu bewahren; sie weiß nicht, daß die Liebe der beiden — naturgebunden und also menschlich frei — von einer momentanen Ausnutzung gebotener Gelegenheiten ebenso weit entfernt ist wie von der Innehaltung bürgerlicher Vorschriften. So kommt sie nun mit ihren Sorgen und wirkt, wie man sagen muß, spießbürgerlich gegenüber der heroischen Hingegebenheit und der gesammelten Freudigkeit des Paares, das sie für „gefährdet" hielt, weil eben ihr Verstand der Verständigen doch nicht weiter als bis an die äußerste Grenze des Aussprechbaren, Kodifizierten, Allgemeingültigen reicht, vor dem absolut Einmaligen und Lebendigen und daher absolut Unaussprechbaren aber halt macht. Dann stirbt sie in den Armen ihrer jungen Freunde; ihr Tod stellt sich für uns dar als eine Donquijoterie, und somit doch als die tragische Selbsterfüllung eines auf letzte menschliche aber eben doch nur menschliche Werte gerichteten, im Rationalen abgerundeten aber auch darin begrenzten, naturfremden obwohl gottnahen Daseins.

Soviel von Donna Fedele, der Quintessenz und feinsten Blüte aller Elemente, die zusammen den Rationalismus bei dem Irrationalisten Fogazzaro ausmachen; Musterbeispiel seines Stils, wenn wir mit Recht „Stil" als jeweilig adäquaten Ausdruck und Form einer Weltauffassung oder eines ihrer Teilgebiete definieren. — Wenn neben diesem vollkommenen Typ edelster Gesellschaftlichkeit nun ferner Karikaturen des gleichen Verhaltens bei Fogazzaro auftreten, so haben sie ihren künstlerischen Sinn als Folien für die höchstqualifizierten Personen, als Stilmittel also, um das künstlerische Ganze dieses gesellschaftlichen Kosmos abzurunden. Fogazzaro in seinem Altersstil bewegt sich in einer Luft der Sensibilität, der eigentliche Gegenstand seiner Menschendarstellung sind empfindliche Seelennerven; in dieser einen Eigenschaft

begegnen sich außer den bloßen Possenfiguren alle Personen der „Leila", nicht nur die von ihm bejahten. Hier würde schwerlich noch der primitive Zug erscheinen, daß jemand erst eine unvorsichtige Bemerkung macht und dann den Partner beschwört, sie nicht weiter zu erzählen (wie etwa Mal. p. 374); solche Entgleisungen auf dem seelischen Verkehrsnetze läßt Fogazzaro nun, nachdem sein Gefühl für den Stil feinen menschlichen Wortverkehrs sich endgültig ausgebildet hat, auch seinen ungünstig geschilderten Personen nicht mehr durch. Der intrigante Don Emanuele etwa meistert für seine dunkeln Zwecke die Waffe des Wortes, das Gespräch, nicht weniger als Donna Fedele für ihre edlen. — „Don Emanuele verstand, aber antwortete nicht. In seinem Plane waren gewisse Imponderabilien, die das schwere Kleid des Wortes nicht hätten tragen können. Wenn er seinen Plan entwickelt hätte, so würde er ihn in seinen eigenen Augen zerstört haben. Er vertraute aufs Imponderabile... Anstatt auf die stumme Frage der Dame Bettina zu antworten..." (L. p. 327) — also ein Gespräch, bei dem sowohl Frage wie Antwort Schweigen sind, nur wieder nicht auf der Ebene eines über das Innermenschliche hinausgehenden Verständigungswillens, sondern als Ausdruck einer rein politischen und praktischen Taktik des Verschleierns, die sich aber vor sich selbst auslegt als Respekt vor dem Unaussprechbaren; vom Dichter her gesehen also eine Ebene der Ironie und Karikatur gegenüber dem Ernst der vom Herzenstakt diktierten echten Zurückhaltung. — Weitere hierhergehörige Beispiele lernten wir bereits in den aus Wort und Gebärdenspiel gemischten Gesprächen zwischen vulgären und käuflichen Personen kennen (ob. S. 104 ff.), die wir nicht zu wiederholen brauchen. Die Mittel, die der Stil verwendet, sind im Grunde überall die gleichen; den Unterschied macht die jeweils verschiedene Gesinnung und das verschiedene Sachgebiet, auf das sie angewendet sind. — So ist denn auch Don Emanuele den Reizen und Stimmen der Natur unzugänglich (vgl. ob. S. 55 f.). Bald nach der eben angeführten Stelle heißt es: „Der Weg, den er machte, war Don Aurelios täglicher Spaziergang gewesen. Alle die unschuldigen Seelen der Gräser, Weinreben, Bäume hatten sich der reinen und demütigen Seele dessen geöffnet, der... sich mit jenen Seelen als unnützer Knecht in einer einzigen stummen Anbetung verschmolz. Der arme Don Emanuele... ging inmitten des frommen Grüns,... ohne Blüten und Blätter eines Blickes

zu würdigen. Er fühlte göttliches Licht nur in den Finsternissen der eigenen Gebäude von Lügen und bösen Künsten im Dienste Gottes. Vor ihm schlossen sich alle die unschuldigen Seelen der Gräser, der Weinreben und der Bäume zu. Er ging mitten durch sie hin wie ein toter Stamm, fähig noch, sich in Gras, Weinrebe, Baum zu verwandeln, aber nur auf dem Wege durch die Flamme, oder besser noch durch die Verwesung" (p. 329). Wenn wir also früher (a. O.) sagten, daß Intellekt und Natursinn für Fogazzaro Gegensätze sind, so können wir die Bestimmung nun noch verengen, indem wir für Intellekt geradezu Sprachgewandtheit einsetzen. Je besser ein Mensch bei Fogazzaro die Kunst des Sprechens beherrscht und ausübt, je weniger spricht zu ihm und für ihn die Natur; und da für ihn Natursein Sprechen der Natur ist, so ist damit in der Tat das sprachphilosophische Gebiet als die eigentliche Heimat dieses Gegensatzes aufgewiesen. —

Neben diesen Gesprächen, die ein Sondergebiet an der Grenze des Nichtmehrsprechens einnehmen, fließt nun der Strom der alltäglichen oder mondänen Gespräche als Äußerungsform des breiten Lebens dahin. Es wird nach allem Bisherigen nicht wundernehmen, wenn wir hier eine stilistische Entwicklung unseres Dichters feststellen in dem Sinne, daß ununterbrochene langandauernde Unterhaltungen zwischen Menschen kennzeichnend für seinen Frühstil sind und daß die Entwicklung zu seinem Meisterstil bezeichnet ist durch eine Technik der immer durchbrocheneren und immer mehr von nichtmenschlichen Stimmen durchsetzten Unterhaltung. Speziell der Typus des theoretischen Gesprächs, des dialogischen Abhandelns sachlicher Probleme — etwa in „Malombra" Gespräche über Malerei oder über das Christentum (p. 158 f. 374 ff.) — gehört für ihn zu den anfänglich übernommenen, dann ausgeschalteten Elementen des psychologischen Romans älterer Ordnung; hier besonders merken wir bei einer Vergleichung seines ersten mit seinem letzten Roman, in welcher Richtung ihn der inzwischen selbständig eingeschlagene künstlerische Weg von der großen Straße weggeführt hatte. „Malombra" ist — abgesehen vom dritten Teil (s. ob. S. 97) — noch der richtige „Gesprächsroman". Ein Kapitel (I, 7) heißt geradezu „Conversazioni" — wenn auch in der kontrastierenden Absicht, die „Unterredungen" zum Schlusse mit dramatischer Heftigkeit abbrechen zu lassen (vgl. u. S. 144 f.). Die Form einer „Stichomythie" ferner von der Spitzigkeit und reinen Wort-

haftigkeit (wenn der Ausdruck gestattet ist) wie die zwischen Marina und Silla (p. 100 f.) erinnere ich mich nicht, bei Fogazzaro wiedergefunden zu haben; sie kennzeichnet das stilistische Hinüberschillern dieses Romans ins Dramatische, das wir schon beobachteten (ob. S. 75 ff.), im schärfsten Gegensatz zu der idyllisch-elegischen Stilart späterer Werke. Mehrere Hauptpersonen in „Malombra" sind ausdrücklich als redselig gekennzeichnet — ein später bei unserem Dichter kaum noch anzutreffender Menschentypus. So tritt Steinegge vorerst ausschließlich als der überaus gesprächige Haushofmeister auf, der sich in jovialer Konversation ergeht und seinem schweigsamen Partner Silla gegenüber zunächst einen unbehaglichen Stand hat (p. 12 ff.); es finden sich Stellen wie: „Silla sagte, Steinegges Geschwätz unterbrechend..." (p. 21); und als die beiden dann Freunde geworden sind, konnte das nur unter der Voraussetzung geschehen, daß jener Sturzbach von Gesprächigkeit abgedämmt war; das Kapitel, in welchem ihre Freundschaft sich besiegelt, beginnt ganz anders als jenes erste: „‚Soll ich das Licht anzünden?' sagte Steinegge leise. Es war Nacht. Seit langer Zeit saßen Steinegge und Silla . . . einander gegenüber, ohne zu sprechen; sie schienen einen Toten zu bewachen" (p. 112). Dies betonte „senza parlare" ist für die seelische Gesamtlage in „Malombra" bezeichnend; ebenso beginnt das erste Zusammentreffen Sillas mit dem Grafen Cesare: „Silla... wartete, daß er spräche. Aber der Graf schien aus Stein; er sprach nicht, er bewegte sich nicht" (p. 35). Während wir also in „Leila" ausdrücklich darauf hingewiesen wurden, wenn eine Person bis zum Reden durchdrang (ob. S. 88 f.), so wird hier ausdrücklich erwähnt, wenn Stille herrscht, wenn das Gespräch stockt: dies ist hier, jenes dort der seltenere Zustand. — Noch zwei andere Personen der „Malombra" sind als gesprächig eingeführt: der nach geistiger Anregung sehnsüchtige, in allen Humanistica dilettierende Pfarrer Don Innocenzo „...stürzte sich gierig in alle Gesprächsgegenstände..." (p. 158); nur hierdurch, durch diese Sehnsucht nach Gespräch und Verkehr, bekommt diese früheste unter Fogazzaros rührenden Geistlichengestalten den gemütlichen, leicht ins Burleske schillernden Zug bürgerlicher Weltlichkeit, den dann ihre künstlerisch reifer behandelten Nachfolger völlig entbehren, so daß der erhabene Typus rein heraustritt: Don Giuseppe Flores, Don Clemente, Don Aurelio sind innerlich einsame

Menschen; das einsame Schweigen ist ihr natürliches Lebensgebiet, das zu verlassen sie wohl imstande, aber nicht innerlich getrieben sind. — Endlich die grob karikierte, unerträglich schwatzhafte Gräfin Salvador, die dem schweigsamen Grafen Cesare derartig auf die Nerven fällt, daß er sich kaum zu zwingen vermag, ihren Redeergüssen zu antworten „...mit Einsilblern, mit kurzen Worten, hingeworfen, um den Strom von sich abzuwenden" (p. 171). — Wie für den Stil des Buches diese drei gesprächigen Personen bezeichnend sind, so für Fogazzaros Grundart anderseits der Zug, daß er, wie wir sahen, zweien von ihnen einen schweigsamen Partner gegenüberstellt, der das Reden von sich ausschließt und es dadurch schon in seiner Begrenztheit zeigt: bis denn diese Gesinnung des Schweigens die herrschende Gesinnung bei Fogazzaro geworden ist, vielmehr das „Sprechen" als allgemeinste Lebensform alles Geschaffenen erkannt und somit aus der innermenschlichen Sonderform des Wortsprechens zu einem seelisch-kosmischen Zusammenklang vertieft und gesteigert worden ist. Sprechen und Schweigen sind nun keine scharf gegeneinander abgegrenzten menschlichen Verhaltungsweisen mehr, sondern ineinander aufgelöste Seinsweisen des übergeordneten „Lebens". — Nur eines von den späteren Werken ist noch von theoretischen Gesprächen, von Vorträgen und direkt wiedergegebenen Predigten durchsetzt und eben hierdurch in seiner künstlerischen Verfehltheit — zumindest im Rahmen Fogazzaroscher Kunst — gekennzeichnet; das einzige seiner Werke, das ein dialektisches Problem zum ausgesprochenen Gegenstande hat, der durch Tendenz verunstaltete „Santo". Sonst aber zieht sich der Dialog bei Fogazzaro mehr und mehr in die — vom Gebiete der Wissenschaft abgesehen — eigenste Heimat des Dialogs, den gesellschaftlichen Salon, zurück; und auch hier läßt der Dichter ihn immer mehr durch andere Weisen des Ausdrucks durchbrechen und von außen her beleben. Ein gelungenes Beispiel dieses stilistischen Kunstgriffs bietet sogar der „Santo" selbst. Die Mitteilung von Benedettos bevorstehendem Tode gelangt an Jeanne Dessalle inmitten eines Gesellschaftsabends in einem geheimen Dialoge, während im Nebenzimmer geladene Gäste musizieren; das bitterernste Gespräch wird vom Dichter in enger Verschlingung mit der scheinbar dissonierenden, in höherem Sinne aber übereinstimmenden Musik dargestellt, und aus den beiden Weisen der Äußerung webt

sich ein nervös-quälender seelischer Gesamtzustand, den weder das Gespräch allein noch die Musik allein hätte hervorbringen können. (Santo p. 430 ff.) — Wir werden auf die Stelle, für deren Technik übrigens die Parallelen in der dramatischen symbolistischen Literatur zu finden sind, noch in anderem Zusammenhange zurückzukommen haben (s. u. Kap. 5 b β). —

Angedeutet nur sei Fogazzaros Fähigkeit, die Charaktere verschiedener Personen in ihrer Sprechweise zu differenzieren: eine notwendige Voraussetzung jeder menschenschildernden Dichtkunst, denn ohne sie würde dem Erzähler trotz aller direkt referierten Dialoge doch alles Interesse unter den Händen weg von den sprechenden Personen auf die besprochenen Sachen gleiten. — Schon in „Miranda" sind trotz — ja vermöge — der Versform die stilistischen Wesensunterschiede zwischen zwei Tagebüchern — dem eines zarten jungen Mädchens und dem eines unreifen und überkultivierten jugendlichen Dichters — mit sprachlicher Anschaulichkeit herausgearbeitet: metrische Kunststücke und Enjambements hier gegenüber den fast ganz durchgeführten einfachen Langzeilen und den wie im Volksliede zusammenfallenden Satz- und Zeilenschlüssen dort; eine Fülle von Adjektiven und Schmuckworten auf der einen Seite, gegenüber den einfachsten Beiworten auf der anderen; hier kühne Bilder und überschwengliche Interjektionen, dort nur schlichteste Erzählung und Ausdruck unmittelbarster Empfindung; kurz, die schlichte Tagebuchprosa dort im Verse erhalten, hier nicht einmal angedeutet. Der Dichter erreicht in Enricos Tagebuch auf diese Weise die psychologisch sehr überzeugende und fast humoristische Wirkung, als sei es von vorneherein von Enrico in Versen „erlebt": hierdurch wird die viel verlästerte Versform des Werkchens[78] in ein ganz neues Licht künstlerischer Absicht und Notwendigkeit gerückt. Ferner hat Fogazzaro dann die Entwicklung der Miranda aus dem Stande ihrer Schlichtheit heraus stilistisch gespiegelt, indem er gegen Ende ihres Tagebuches sich nun doch Metrum und Wortwahl verfeinern und variieren und jene einfachsten Formen verlassen läßt — Tatsachen, die hier nur anzudeuten sind, da der Nachweis im einzelnen uns zu weit führen würde. — Verwiesen sei dann noch etwa auf den Gegensatz zwischen dem stockenden Satzbau und dem bescheidenen Wortschatz eines in öffentlicher Rede sich versuchenden Bauern, und der in Syntax und Sprachmitteln strömenden Replik

des geübten Versammlungsredners Silla (Mal. p. 108 f.). — Wieder in ganz anderer Weise „strömt“ oder vielmehr sprudelt und gluckst die direkt wiedergegebene Redeweise einer alten schwatzhaften Dienerin (ib. p. 144). —

Diese Andeutungen mögen genügen. Zum Schlusse dieses Abschnittes erwähne ich noch, daß — wie es bei einem so feinhörigen Meister aller erdenklichen Formen und Weisen des Sprechens natürlich ist — Fogazzaro für den sinnlichen Klang der Stimmen selbst ein sehr ausgebildetes Ohr hat. Auch diese Beobachtung war uns schon in früherem Zusammenhange wichtig (ob. S. 52. 89); ich erinnere ferner noch besonders an „Mistero“, wo das inhaltliche Leitmotiv eben eine im Traume mit sinnlicher Deutlichkeit zuerst vernommene und viele Jahre später im wirklichen Leben mit unfehlbarer Sicherheit wiedererkannte Frauenstimme ist — nicht etwa ein von dieser Stimme gesprochenes Wort. — Auch „innere Stimmen“ als Schicksalswink spielen in diesem Buche eine besondere Rolle; wir stehen hiermit auf jener Grenze von Natursymbolismus und Metaphysik, wo gegen den Dichter der Vorwurf des Spiritismus erhoben zu werden pflegt: ein Vorwurf, dessen Unangebrachtheit gegenüber dem gesamten Kunstgebiete der Fogazzaroschen Natur- und Gesprächsstilistik, wie wir es nun überblickt haben, ich bereits früher einleuchtend gemacht zu haben hoffe (vgl. ob. S. 60 f.).

Viertes Kapitel.

Fogazzaros Symbolismus.

a) Wurzeln und Eigenart.

Unsere bisherigen Betrachtungen der Stilkunst Fogazzaros führten uns, während wir im einzelnen positive Stiltatsachen feststellten, im ganzen auf lauter Negationen. Wir haben gefunden: der Dichter benutzt als Mittel künstlerischen Ausdrucks nicht in erster Linie die rationalen Mittel — etwa allgemeine Sentenzen und Betrachtungen, zusammenhängendes Darstellen seelischer oder äußerer Zustände, abstraktes Darlegen eines Charakters, objektives Schildern von Landschaften, schlichtes Erzählen stattgehabter Ereignisse. Er neigt vielmehr dazu, all diese Wege künstlerischer Darstellung immer mehr zu vermeiden, und zwar vor allem deswegen, weil diese Wege zu rationalistischen Abstrak-

tionen führen, wohin zu gelangen je länger je weniger seine Absicht ist. Er verwendet daher auch die Kunstsprache immer mehr zu der speziellen Aufgabe, die direkte Verkehrssprache zu umgehen; immer mehr unterbleiben die lückenlosen Dialoge, die Selbstgespräche, überhaupt die wortmäßigen Äußerungen seiner Personen über das, was um sie und in ihnen vorgeht. Das Schweigen wird bevorzugte Ausdrucksform seiner Menschen, das Sprechen mit nicht worthaften Mitteln ihre Verkehrsform untereinander und mit der auf diese Weise eigentümlich belebten Welt der „Dinge". Ein Blick aus ausdrucksvollen Augen, eine Reihe organisch auseinander entwickelter Bewegungen von Hand und Haupt, ein stummes Nebeneinanderherschreiten zweier Menschen hier; ein Quellenrieseln, Baumrauschen, Uhrticken, das Vorüberziehen eines Flußufers am fahrenden Boote, das Hingleiten einer Straße unter den fahrenden Wagenrädern dort: das sind etwa Ausdrucksmittel für das, was Fogazzaro am Leben in erster Linie ausdrücken möchte; sie sind ihm daher sowohl an sich selbst wie als Träger des von ihnen Besagten von immer wachsender und allmählich ganz beherrschender Wichtigkeit. In seiner Frühkunst hatten sie sich zunächst in die uns aus der Romandichtung gewohntere Kontinuität innermenschlichen Sprechens und Geschehens eingedrängt und diese Kontinuität allmählich aufgelöst; in der Spätkunst sind sie selbst zu einer Kontinuität gelangt, die ihrerseits von jenen mehr rationalistischen und gleichzeitig innermenschlichen Ausdrucksweisen immer weniger durchbrochen wird. Hierdurch fanden die Lebenselemente des Irrationalen, Gefühlsmäßigen, Unmittelbaren, Momentanen bei Fogazzaro mehr und mehr ihren eigenen Ausdruck, nachdem sie zuerst versucht hatten, sich in den Ausdrucksweisen des rationalen Daseins zu bewegen.

All diese Mittel, soweit wir sie bisher kennen gelernt haben, sind aber, wie gesagt, negativer Natur; sie kennzeichnen sich als ein Vermeiden, ein Umgehen, ein Stillehalten. Freilich liegt in diesem passiven und ablehnenden Verhalten allem rational Faßbaren und Ausgedrückten gegenüber schon implizite die Bejahung und Betonung einer anderen Welt und anderer Ausdrucksmittel; dennoch könnte eine Kunstform, die nur im Verzicht auf ein rationales Gerüst besteht, leicht in Gefahr kommen, überhaupt keine Form im engeren Sinne des Wortes mehr zu sein, sondern sich weich und hemmungslos ihre Inhalte, deren Gestalt

sie sein wollte, vielmehr entschlüpfen und in alle Winde verfliegen zu lassen. Wäre eine solche Form der Formlosigkeit aber noch zur Not in der Lyrik denkbar, so ist sie widernatürlich in der stofflich umfassenderen, für quantitativ größere Aufgaben bestimmten Kunst der Romandichtung. Der Roman will, wie wir zu Anfang (ob. S. 1) sagten, das Leben zwar als ein jeweilig Ganzes, aber als ein Ganzes in seinem Fortschreiten schildern; dies bleibt immer die leitende Aufgabe des Romandichters; je mehr seine Auffassung vom Leben in die rational unerschöpfbaren Tiefen und in das rational nicht faßbare Momentane des Lebens taucht, je notwendiger wird eine in der Form selbst sich haltende Verkittung des nicht mehr in erster Linie stofflich zusammengehaltenen Gerüstes, soll nicht das ganze Kunstwerk in seine Einzelteile auseinanderfallen.

Diese grundlegende Notwendigkeit hat der Romandichter Fogazzaro so gut empfunden wie jeder andere Schöpfer künstlerischer Romane, und der Kitt, der die Form seiner Kunstwerke zusammenhält, ist das, was wir seinen Symbolismus nennen wollen.

Ehe wir in die nähere Betrachtung dieses Symbolismus eintreten, ist folgende Vorbemerkung unvermeidlich. Was im vorliegenden Abschnitt über Symbolismus gesagt werden wird, soll sich nur auf Fogazzaro beziehen. Der Philosophie muß überlassen bleiben, zu tun, was freilich als Grundlegung der immer zahlreicheren Einzeluntersuchungen dieser Art dringend notwendig erscheint: den komplexen Begriff „künstlerisches Symbol“ selbst auf seine Sachhaltigkeit zu prüfen und von verwandten Begriffen reinlich abzugrenzen. Wovon spricht man eigentlich und welche einfacheren Begriffe setzt man implizite voraus, wenn man „künstlerisches Symbol“ sagt? Und läßt dieser Begriff, ohne ihm von irgendeinem vorgefaßten Standpunkte her Gewalt anzutun, sich wirklich ausreichend von Begriffen wie Allegorie, Metapher, Bild, Gleichnis abgrenzen?[79] Selbst in den folgenden Betrachtungen, die nur einen individuellen symbolistischen Stil ergründen wollen, wird man merken, daß meistens zwar dieser Symbolismus sich in weitester Entfernung von den übrigen dichterischen Verweisungsformen hält, dann aber gelegentlich wieder von Bild oder Allegorie schwer zu unterscheiden ist. — Für Fogazzaro versuchen wir nun im voraus eine kurze Begriffsbestimmung, die keineswegs über das Gewohnte wesentlich hinauszugehen glaubt; sie fußt aber auf dem bei diesem Dichter

beobachteten Tatbestande, wie wir ihn dann vorlegen werden, und scheint gleichzeitig dem, was der alltägliche Sprachgebrauch meint, wenn er „künstlerischer Symbolismus" sagt, wenigstens nicht zu widersprechen. Sie lautet so: Das Symbol als Kunstmittel ist bei Fogazzaro immer ein mit dichterischem Willen ausgewähltes sinnfälliges Ding — dies Wort in der denkbar weitesten Bedeutung zu verstehen[80] —, das ein dichterisch überhaupt oder im gegebenen Falle nicht ausdrückbares Gemeintes vertritt und künstlerisch zugänglich macht. — Demgegenüber scheint das durch „Allegorie" Gemeinte wohl auch auf andere Weise künstlerisch ausdrückbar zu sein, und die Allegorie steht daher in einem mehr zufälligen und äußerlichen Verhältnis zum Wesen des von ihr Gemeinten; das durchs „Bild" Gemeinte ist selbst künstlerischer Bestandteil des dichterischen Werkes und wird durchs Bild nur ergänzt oder mit anderen Mitteln wiederholt. — Es gehört ferner zu den unterscheidenden Merkmalen zumindest des Fogazzaroschen Symbols, daß es von seinem Gemeinten dem Inhalte nach möglichst verschieden, dagegen in der Form ihm verwandt ist.[81] Wir werden also das Eigentümliche des Fogazzaroschen Symbolismus suchen erstens in der Eigenart der künstlerisch oder auch logisch unsagbaren Dinge, welche vertreten werden sollen — also in der seinen Kunstwerken zugrunde liegenden irrationalistischen Weltanschauung; zweitens in seiner Wahl der vertretenden künstlerischen Dinge — also in seinem Stil und speziell in dem „lyrischen" Stil seiner Reifezeit. —

Jeder individuelle Symbolismus hat — wie jeder individuelle Stil überhaupt — nicht von außen her sondern aus dem inneren Wesen der betreffenden dichterischen Kunst selber seinen Sinn. Zu verdeutlichen ist dieser Sinn aber durch Vergleichung mit einem anders gearteten Symbolismus; gegenüber Fogazzaro bietet sich derjenige der Franzosen dar als das theoretisch am stärksten fundierte, stilistisch am reichsten ausgestattete und vor allem als das seiner selbst bewußteste dichterische Unternehmen dieser Art. Kein schärferer Gegensatz ist nun denkbar als derjenige zwischen dem französischen Symbolismus und der fast gleichzeitigen Erscheinung, die wir als Fogazzaros Symbolkunst herausarbeiten wollen. Und zwar können wir von einem scheinbar äußeren Punkte her den Gegensatz gleich in seinem Kerne fassen,

nämlich eben von der Bewußtheit, die ein ebenso bestimmendes Moment beim Symbolismus der Franzosen ist, wie ihr Fehlen den des Fogazzaro kennzeichnet. Denn diese Unbewußtheit und jene Bewußtheit bezeichnen nichts anderes, als daß die französische Bewegung ihren Anstoß außerhalb ihrer selbst, in klar erkannten literarischen und geistigen Verhältnissen hatte, während der Symbolismus bei Fogazzaro nur eine immanente Auswirkung, eine innewohnende Notwendigkeit seines irrationalen Kunststiles selber ist. Die Schöpfer der französischen neuen Bewegung fingen bekanntlich damit an, sich zu sagen, indem sie auf die Sackgassen des Parnassiertums und des Naturalismus hinblickten: es geht so nicht weiter; wir müssen einen Ausweg — gleichgültig welchen — finden, um wieder zu lebendigen Quellen der Kunst zu gelangen; wir brauchen Mittel — gleichgültig welche —, um die seit Jahrhunderten für unsere Kunst verschütteten Gebiete des Unendlichen, des Unerkennbaren, des Metaphysischen wieder aufzugraben. In dieser aufwühlenden Erkenntnis erfand der französische Geist den Symbolismus als ein Mittel, das Supranaturale jeder Art — das Inconnaissable, das Infini, das Absolu, Gott selbst — künstlerisch zu fassen; um das Supranaturale war es zu tun, das Symbol war Mittel zum Zweck.[82] Als es später selber aus dem Mittel ein Zweck geworden war, hatte der Symbolismus der Franzosen seine Zeit hinter sich, ein Wortgekünstel war von ihm übrig geblieben.

Also bei den Franzosen haben wir als Antrieb zur symbolischen Kunst einen bewußten, theoretisch begründeten Entschluß, es anders zu machen als bisher; und zwar vor allem neue Stoffe zu finden, neue Dinggebiete für die künstlerische Besinnung zu erschließen und für die künstlerische Behandlung zugänglich zu machen. Ein menschliches, seelisches „Erlebnis“ steht an seinem Anfang, ein grundsätzliches Sich-Aufbäumen, ein Niederreißen künstlicher Schranken, die von einer Welt absperren. Jenes geradezu brutale „Du nouveau à tout prix“ ist die Grundstimmung. Da es sich um bestimmte Dinggebiete handelt, so müssen die Symbole so gefunden werden, daß sie bestimmtes Dingliche künstlerisch wiedergeben können, sie sind also stofflich beschränkt: was nicht unendlich, metaphysisch, religiös ist, soll nicht symbolisiert werden; was nicht Metaphysisches und Religiöses versinnlichen kann, kommt als Symbol nicht in Frage.[83] Mit den neuen Dinggebieten und für sie wird

somit ein neuer poetischer Stil gefunden. Der Rhythmus, die Wortwahl, die Wortfügung sind als fähig erkannt worden, das gemeinte unausdrückbare Neue künstlerisch gegenwärtig zu machen; Theorie und Kampf spielen eine Hauptrolle neben der praktischen naiven Kunstübung selbst.

Wie anders Fogazzaro! In diesem Sinne gibt es überhaupt keinen Symbolismus bei ihm; in seinen kunstästhetischen Auslassungen kommt weder das Wort noch der Gegenstand vor (s. u. Anm. 88). Auch er war ein Kämpfer in der geistigen Bewegung; aber um diese Fragen drehte sich für ihn der Kampf nicht. Nicht neue künstlerische Gebiete wollte er betreten, sondern nur eine neue Gesinnung des Künstlers befördern. Er brauchte nicht so sehr neue Sachgebiete zu erobern, denn die italienische Literatur hatte nichts den antiromantischen Rückschlägen der französischen Ähnliches erlebt; ihm ging es nur um eine geistigere und zukunftsfrohere Weltauffassung; eine Verfeinerung der Sinne, ein Aufhorchen bei dem fast Unhörbaren, ein Sehen des fast Verhüllten, ein Lesen zwischen den Zeilen der Natur und der Seelen — darauf war sein Kunstwille gerichtet; also neue Augen für das längst Bekannte, neue Worte und — vor allem — neue Schweigsamkeit für das längst Ausgesprochene. Wenn er somit das Irrationale suchte, wie wir uns kurz ausgedrückt haben, so fand er es überall; er schuf nicht einen Stil, weil er etwas Bestimmtes suchte, sondern er hatte seine dichterische Sehnsucht, weil er Dichter war, und seinem Stil war das Symbol als Ausdrucksmittel des Irrationalen immanent. Hier ist also — wenn der etwas zugespitzte Ausdruck gestattet ist — nicht das Symbol Mittel zur Sachbezeichnung, sondern der Stil selbst und seine Inhalte sind Mittel zum Symbol. Das Symbol ist hier nicht in erster Linie auf materielle Inhalte hingewendet und für sie zugeschnitten, sondern es ist da, weil der Stil selbst es braucht und bedingt: es symbolisiert gleichsam den Stil selbst.

Unbewußtheit und Unmittelbarkeit stehen also bei Fogazzaro gegen die bewußte, theoretisch begründete Angespanntheit der französischen Symbolisten. Zartheit und Gleichmut, Intensität und Sorgsamkeit kennzeichnen den Stil dieses Italieners gegenüber der zornigen Energie, der gelegentlichen Exzentrizität, der Subtilität und Spitzfindigkeit der Franzosen, sowie etwa des d'Annunzio, der jenen wesentlich näher steht. Die Sprache, hier magisches Mittel zur Beschwörung des Transzendenten, ist

für Fogazzaro am wirksamsten, wenn sie am verhaltensten ist. — Natürlich sind dennoch manche Berührungen zwischen diesen beiden gleichzeitigen „idealistischen" Bewegungen festzustellen; im einzelnen fällt etwa die beherrschende Stellung der Musik auf; sie enthält für Fogazzaro wie für die französische Theorie das Geheimnis auch des dichterischen Rhythmus; in ihr als dem eigentlichen Hort der Kunst kann und muß auch die Dichtkunst ihre verborgensten Schätze heben. —

Fogazzaro, der sich als Symbolisten nicht proklamierte, vielleicht sich nicht einmal als solchen kannte, hat einmal in anmutiger Laune eine Selbstverspottung gegeben, die nun doch wie eine Symbolisierung seines Symbolismus selber auf uns wirkt. In einer Zuschrift an einen fingierten Redakteur mit dem Titel „Liquidazione" (erschienen 1885, abgedruckt Fed. p. 321 ff.) gibt der 43jährige — nun schon berühmt, aber noch vor seinen entscheidenden Leistungen — die einst bei ihm bitterernste, jetzt nur noch zum Zwecke der Ironie geschauspielerte Absicht kund, auf weitere dichterische Produktion zu verzichten. Eine Hauptrolle in diesem literaturkritischen Scherz spielt sein Kneifer — lenti —, der in seinen höheren Jahren, wie die erhaltenen Porträts lehren [84], wesentlicher Bestandteil und sozusagen Symbol seiner Gesichtszüge war, und den er nun in der Skizze, von der wir sprechen, zu einer Art Symbol seiner geistigen Zielsetzungen erhebt. Fogazzaro berichtet — übrigens keineswegs auf Tatsachen fußend —, daß er als verarmter Dichter in der Notlage sei, sein Inventar auf Verkäuflichkeit zu mustern. Er ist bescheiden; er hat wenig zu geben und verlangt wenig dafür; er ist ein veralteter romantischer Idealist und will nur den Abhub dessen eintauschen, was die Veristen und Naturalisten als Herren der Lage in vollen Händen tragen. Für seine alten abgebrauchten meccanismi eines Romanschreibers, die man aber auf neu aufpolieren könne, verlangt er nur Goncourts „Chérie"; oder wenn das noch zu teuer sei, ein Geduldsspiel oder eine Schachtel Phrasen zur Fabrizierung alkäischer Oden; oder endlich meinetwegen nur Manzonis „Inni sacri" — die ja doch gar nichts mehr wert seien —, damit aber möge der Handel abgeschlossen sein. Seine documenti umani — deren er so gut wie Zola habe — wolle er doch alle für ein Rundreisebillet abstoßen, um auf Reisen neue Eindrücke sammeln zu können. So hat er noch mancherlei feilzubieten — Ideale, die fast gar nichts kosten,

Karikaturen, die schon eher ein Geschäft versprechen — und also auch seinen Kneifer, eines seiner wichtigsten Arbeitsrequisiten. Diesen Kneifer hat er sich gekauft — so erzählt er dem Redakteur — ehe noch der Roman zur Wissenschaft geworden war, deren Axiom mit einer angeblich geringen Abwandlung Voltaires laute: „nul genre n'est bon si ce n'est le genre ennuyeux". Man sieht leider etwas gefärbt durch den Kneifer: ob es nun Farbe individueller Geistigkeit ist oder ein „Tropfen verdammter Poesie", der den Blick fälscht? Jedenfalls wird „ein Tropfen Alkohol" genügen, um dies Augenglas „absolut objektiv zu machen für jeden tüchtigen Künstler, der das Schauen ohne Geist versteht". Aber endlich entschließt der Besitzer des Kneifers sich doch, ihn selber zu behalten; er wird ihn in Gold fassen lassen — man sieht, daß die Fiktion der Armut auf schwachen realen Füßen steht! — und vor seinem Tode ihn ins Meer werfen, wie der König von Thule sein romantisches Liebespfand.

Sehen wir mit Fogazzaro etwas genauer durch seinen Kneifer; wie zeigt sich ihm die Welt durch dieses Medium? — „Ich sehe in allen Seelen widerscheinende Blitze eines unbekannten Lichtes, einer erhabenen Idee... (der Kneifer) soll mich erinnern an das edle Feuer meines Herzens, als es sich schmeichelte, ...vermöge seiner das Universum zu durchdringen, aus dem ich, einer eigenen Auffassung von Kunst gemäß, Scheinbilder der ewigen Seele und lebende Schatten von Wesen zog." Hiermit ist die Wirkungsweise des Kneifers — erinnernd immerhin an gewisse geheimnisvolle Gläser der deutschen Romantik, den Zauberspiegel E. T. A. Hoffmanns, die pessimistische Brille von Storms Hinzelmeier — schärfer bestimmt: vermöge seines Kneifers sieht Fogazzaro, der hier in der Sprechweise ein wenig platonisiert, in lebendigen Menschen das ewige Licht widergestrahlt; er sieht Schattenbilder des Transzendent-Wirklichen, den sinnlichen Schein als Repräsentanten geistiger Wahrheit: das heißt aber nichts anderes, als daß er Symbole sieht; das Ewige und Unaussprechliche stellt sich ihm, wie er selber uns hier sagt, im Zeitlichen und Anschaulichen dar. Nur zeigt er sich in diesem Versuch, über das Wesen seiner Kunstübung etwas Grundsätzliches auszusagen, wieder (vgl. ob. S. 27 f.) in den traditionellen idealistischen Vorstellungen befangen, und erkennt das Wesentliche seines eigenen Dichtertumes, seines spezifischen

Symbolismus nicht: nämlich, daß er eben nicht nur das Transzendente in Erscheinungen symbolisiert hat, sondern daß er so ziemlich alles, was er nach erlangter Reife noch darstellenswert fand, in symbolischer Art darstellen mußte, weil er überall — nicht nur im Jenseitigen und Idealen — den irrationalen Kern faßte.[84a] Auch das logisch wohl Aussprechbare spricht er nun meist nicht mehr aus, sondern läßt es — wie wir teilweise schon gesehen haben — nur anklingen, weil seine dichterische Weltauffassung dies fordert. — Der romantische oder symbolistische Kneifer bezeichnet uns somit den Blickpunkt, von dem aus wir in Fogazzaros Welt, so wie er sie sah, mit ihm hineinsehen können. —

Symbole als solche haben wir — recht besehen — bereits im vorigen Abschnitt dieser Arbeit bei Fogazzaro in Fülle kennen gelernt. Jene stummen Gesten sind nichts anderes als Symbole für das Unaussprechbare innerhalb vertraulicher Gespräche; Naturereignisse, Wetterwechsel, Stimmen von Pflanzen, Bäumen und Flüssen sind symbolischer Ausdruck für das, was mit rationalen Mitteln nicht bezeichnet werden konnte — für Stimmungen und Stimmungsgegensätze, die hierdurch als naturverwandt in einen weiteren Zusammenhang des Lebens treten; die belebte Dingwelt symbolisiert durch ihr Leben gleichzeitig das, was sich innerhalb des Lebens der Menschen nur durch unausgefüllte stumme Pausen hätte ausdrücken und symbolisieren lassen. — Wir haben also vom Symbolismus Fogazzaros bereits gehandelt; wir betrachten diesen Symbolismus nun weiter, aber nicht mehr nur sein dingliches Dasein innerhalb eines Kunststiles, sondern seine beherrschende Wirkung als Form, mit der er diesen Kunststil geradezu zusammenhält. Wie wir nun gesehen haben, daß jene symbolischen Ausdrucksmittel für das Irrationale mit der Entwicklung der Fogazzaroschen Kunst immer mehr und wichtiger wurden, so werden wir erwarten, daß auch ihre formale und im engeren Sinne stilistische Wirkung eine Eigenschaft speziell der reifen Kunst unseres Dichters ist.

b) Fogazzaros symbolistische Formkunst.

Wir beabsichtigen, den Symbolismus bei Fogazzaro vor allem in seiner formal-stilistischen Rolle zu studieren, als Formelement, durch welches eine Spannung in einen lyrisch erweichten Stil wieder hineingetragen wird, die ihm sonst zum Schaden des

Kunstwerkes als eines Ganzen hätte verloren gehen können. Die Aufgabe stilistischen Festklammerns, Umzäunens und Durchorganisierens haben nun in prosaischer Erzählung vielfach die Kapiteltitel; es ist also in unserem Zusammenhange besonders beachtenswert für uns, daß Fogazzaro die Titel mit besonderer Sorgfalt zu behandeln pflegt und ihnen oft eine eigentümlich formale Beziehung neben der stofflichen zum Inhalt des betreffenden Abschnittes gibt. Mit Ausnahme des auch in dieser Beziehung fremdartigen und für den Dichter uncharakteristischen „Mistero del Poeta", das nur Zahlen zur Bezeichnung der Abschnitte hat, überschreibt er in seinen sämtlichen Büchern die Abschnitte und Kapitel mit „lebenden" Titeln; und diese Titel bezeichnen oft nicht direkt das im Kapitel Erzählte, sondern können in einer irgendwie beschaffenen Andersheit oder sogar Gegensätzlichkeit dazu stehen, in einer Art von komplementärer Funktion zum Inhalt; hierdurch können sie unter Umständen den Charakter von Symbolen bekommen für das im Kapitel und auch in ihnen selber nicht direkt ausgesprochene, aber gemeinte Irrationale.[85]

Dieser Reichtum und diese Gewähltheit der Kapiteltitel ist um so bemerkenswerter, als die Buchtitel selber bei Fogazzaro von großer Einfachheit sind; in ihnen ist weder ein Doppelsinn noch ein indirektes Hindeuten auf einen verborgenen Sinn spürbar. Wenn in „Malombra" der Eigenname selbst eine Art düsteren Nebensinnes — mala ombra — bergen mag, so ist dieser Sinn zum mindesten bis zur Unsichtbarkeit verschleiert; und gar die Titel „Miranda" und „Leila" sind eindeutige weibliche Personennamen, wobei nicht in Frage kommt, daß die Namensform „Leila" statt „Lelia" innerhalb der Erzählung eine Art symbolischer Bedeutung für die Trägerin gewinnt. Ebenso ist „Daniele Cortis" eindeutiger Männername. Über die Titel „Piccolo Mondo Antico" und „Moderno" ist vorläufig soviel zu sagen, daß beide nicht symbolisch sind (vgl. u. S. 157). „Il Santo" endlich besagt nichts als den Charakter und das Amt der Hauptperson. Ebenso die Novellenbände: „Fedele ed altri racconti" — ein Frauenname, der nicht etwa eine Bedeutung wie „Treue" auf das ganze Buch werfen soll, die vielmehr in keiner der Erzählungen Thema ist. Der Titel „Idillii spezzati" teilt die darunter zusammengefaßten Erzählungen einer gemeinsamen Stimmung von Resignation und Melancholie zu, ist aber ebenfalls weder doppeldeutig

noch hindeutend. Von den übrigen Werken käme als sprechender Titel nur noch „Ascensioni umane“ in Betracht; er meint eindeutig nur den biologisch-moralischen Begriff der menschlichen Höherentwicklung, des Lebensfortschrittes. — Wir sehen, Fogazzaro hat in seinen Buchtiteln eine auffallende Schlichtheit walten lassen — man vergleiche etwa die Überschriften des schon mehrfach kontrastierten d'Annunzio! —, und dies entspricht seinem intensiven Wesen, der Innerlichkeit seines Stils; in einer Art von abweisender Keuschheit verhüllen diese Buchtitel jede über das schlicht Erzählerische hinausgehende Absicht des Inhalts, beugen sie jedem Rätselraten über das im Buche Bevorstehende vor. In ihnen würde man vergeblich nach etwas Symbolartigem suchen. Wir finden hier den zwischen Idealismus und Naturalismus die Mitte haltenden Gestalter wieder, den wir in der Naturschilderung jede mythologische Deutung vermeiden sahen (ob. S. 63); den klaren, klugen, nüchternen Fogazzaro, der mit einem Worte ein und nur ein Ding bezeichnen will, und der in seinen Schriften genug Rationalität und Stofflichkeit weiß, um auf die Stütze bedeutungsschwerer und prunkvoller Buchtitel verzichten zu können; ferner auch den Impressionisten, dem die unscheinbarste Geste die lebensvollste ist, und der romantischen Ernst und Scherz gerade an der Außenseite des Buches gegen feinen Geschmack findet. Vielmehr zeigt er außen am Buche seine eigene herbe und sachliche Außenseite; im Inneren der Bücher und so auch in den Einzelüberschriften erweist sich, ohne daß nun etwa jene für ihn bezeichnenden Eigenschaften sich verleugneten, doch ein anderer Mensch in ihm, als auf dem zunächst und weithin sichtbaren Titelblatte.

Doch sind auch nicht alle Kapitelüberschriften symbolisch; bei strenger Sonderung werden wir nicht so viele finden, auf die diese Bezeichnung wirklich zutrifft; dagegen viele, die ihr nahekommen und zwischen direktem und symbolistischem Stil schillern. Wenn wir uns an unsere Begriffsbestimmung (ob. S. 133) halten, so muß ein Symbol bei Fogazzaro sinnfälliger Vertreter für etwas sein, was selbst nicht ausdrücklich vorkommt, aber latent gemeint ist, und zwar in höherem Grade gemeint ist als das Ausgesprochene. Dadurch, daß der Vertreter dieses Etwas in den Titel gestellt wird, tritt er in eine nun auch äußerlich kenntlich gemachte Gegensätzlichkeit zum Inhalt des Kapitels; es wird hierdurch eine Spannung er-

zeugt; die sichtbaren Einzelheiten des Kapitels werden in dieser unsichtbaren Einheit gleichsam äußerlich zusammengefaßt, integriert. Der symbolisch „spannende“ Titel steht einem Vielfältigen gegenüber, dem er „Ausdruck“ gibt; er ist der Knoten für ein weitverzweigtes System irrationaler Fäden, das nur in ihm zusammenläuft. Doch haben, wie jetzt schon gesagt sei, auch manche nicht eigentlich symbolische Titel die Eigenschaft, formale Spannung zu schaffen. Unter diesen nicht symbolischen, aber auch nicht bloß gegenständlichen Titeln mögen „impressionistisch“ diejenigen heißen, durch die ein Einzelding bezeichnet wird, das im Kapitel vorkommt, aber vereinzelt bleibt; dagegen besagt der „symbolische“ Titel ein Einzelnes, das als solches im Kapitel gar nicht vorzukommen braucht, in ihm aber eine Gesamtfärbung, eine durch das tatsächlich Erzählte nicht hervorgebrachte Einheitlichkeit bewirkt. Wenn also grundsätzlich und allgemein ein Titel gegenüber einem Inhalt die Aufgabe hat, den Inhalt in Kürze zusammenzufassen, so hat beispielsweise der „impressionistische“ Titel die Eigenart, irgendeinen vereinzelten Teil des Inhalts zu bezeichnen und das übrige unangedeutet zu lassen; der „symbolische“ Titel aber bezeichnet vermöge der Andeutung eines sinnlichen oder seelischen Dinges das Ganze des Gehalts in einer Weise, die über den ausgesprochenen Inhalt selbst hinausgeht.

Wir überblicken nun zur Prüfung dieser allgemeinen Grundsätze, und indem wir von den Kapiteltiteln als ausgezeichnetem formalen Ort des Symbolismus ausgehen aber uns nicht etwa auf sie beschränken, den Symbolismus als formgebendes Element in Fogazzaros Kunstschaffen; die drei Hauptepochen seiner stilistischen Entwicklung, wie sie sich herausstellen werden, sind uns dabei durch die drei Romane: „Malombra“, „Piccolo Mondo Antico“, „Leila“ bezeichnet, deren stilistischem Bereich sich die zeitlich benachbarten Werke jeweils fester oder loser angliedern.

1. Im „dramatischen“ Romanstil. (Malombra.)

In „Malombra“ liegt, wie kurz wiederholt sei, ein älterer Kunststil noch im Streite mit den Anfängen des später von Fogazzaro selbst ausgebildeten neuen Stils; der Bericht von Vorgängen und Einzelschicksalen sowie die rein objektive Schilderung überwiegen noch gegenüber jener Wiedergabe des „sich selbst darstellenden Lebens“, in welcher die Einzelheiten

untergehen und das Subjektive mit dem Objektiven zusammenfällt. Diesem früher durch Interpretation von uns gewonnenen Tatbestande entspricht die Form der Kapiteltitel im Buche; sie sind — gemäß der Fülle des Erzählten — zahlreicher als in einem der späteren Werke, und sie gehen großenteils direkt auf den Sachinhalt des jeweils bezeichneten Kapitels. Das ganze Werk ist überdies in vier Hauptabteilungen mit Überschriften gegliedert; drei von ihnen wiederholen sich als Überschriften je eines der Kapitel der betreffenden Abteilung. (Es sei nebenbei daran erinnert, daß die Sitte, den Gesamttitel im Inneren als Einzeltitel zu wiederholen, sich häufiger in Novellensammlungen findet — bei Fogazzaro „Fedele ed altri racconti“: s. ob. S. 139 —; wenn ein Schriftsteller diese Methode auf die Abschnitte und Kapitel eines Romans überträgt, so beweist er damit, wie sehr er die einzelnen Kapitel als selbständige Ganze, als formal abgeschlossene Einheiten empfindet und behandelt.) Nur die Überschrift der dritten Abteilung, jener aus dem Frühstil sich heraushebenden, reiferen und weicheren Partie des Werkes (vgl. ob. S. 97) wiederholt sich nicht als Kapiteltitel; und in der Tat war die Überschrift „un sogno di primavera“ in ihrer weichen lyrischen Haltung zur Bezeichnung eines Einzelkapitels nicht so geeignet wie die drei anderen Überschriften — „Cecilia“, „der rot und schwarze Fächer“, „Malombra“ —, die jeweils ein sachlich begrenztes Element der Handlung bzw. eine Person der Handlung bezeichnen, die dann spezieller Gegenstand eines der Unterteile des Abschnittes wird und diesen also noch einmal benennt. — Die Überschrift „Frühlingstraum“ ist auch die einzige von den vier, die man zunächst symbolisch nennen könnte: die im Frühling erwachende und dann wie ein Traum verwehende jugendliche Liebe mag mit einleuchtendem Doppelsinn als Frühlingstraum bezeichnet werden. Dennoch nimmt man Anstand, hierin schon einen eigentlich künstlerischen Symbolismus zu sehen, weil — (es werde nicht als Pedanterie empfunden, wenn wir im Interesse der Klärung unserer Grundsätze dies kurz begründen) — eine der beiden für künstlerisches Symbol von uns zuvor (ob. S. 133) gestellten Bedingungen hier noch nicht eigentlich erfüllt ist: der gemeinte Gegenstand, eine jugendliche Liebe, ist selber dichterisch darstellbar und benennbar, bedarf also nicht unbedingt der Vertretung durch einen sinnlichen Gegenstand; „Frühlingstraum“

ist eher ein unwillkürlich sich darbietender poetischer Vergleich als ein unter künstlerischer Notwendigkeit bewußt ausgewählter Ersatz für einen Gegenstand, der der Symbolisierung bedürftig wäre. Daher kommt hier auch nicht jenes geheimnisvolle und entscheidende Moment der ästhetischen „Spannung" zwischen Titel und Inhalt des Abschnitts zustande — jenes Gefühl von einer sich in eine Ganzheit auflösenden Gegensätzlichkeit; der Titel drückt das Idyllische, aber noch nicht das Irrationale aus, und erst diese beiden Elemente zusammen ergeben, wie wir immer deutlicher sehen werden, den Stilcharakter des Fogazzaroschen Symbolismus. Wir könnten einen Titel dieser Art eher „lyrisch" nennen.

Was die Kapitelüberschriften der „Malombra" selbst betrifft, so sind unter ihnen, wie gesagt, eine ganze Reihe rein sachlicher, also solcher, die den im Kapitel hauptsächlich behandelten Gegenstand unumschrieben und ohne Nebensinn bezeichnen. Sie mögen „Gegenstandstitel" heißen, und es sei hier ein für allemal die Frage aufgeworfen, ob dieser auch für die späteren Werke charakterische Wechsel zwischen spannungslosen und spannungschaffenden Titeln selbst einem Kunstwillen entspringt und einem rhythmischen Gesetz gehorcht — ob die Gesamtheit der Titel eines Buches gleichsam ein aus abwechselnd gehobenen und gesenkten, betonten und unbetonten Zeilen zusammengesetztes „Gedicht" ist. Die Beantwortung der Frage wäre eine Stiluntersuchung für sich; wir lassen sie auf sich beruhen und betrachten einzelne der Gegenstandstitel. „Il palazzo" (I, 2): das Kapitel schildert den Palast des Grafen Ormenga; „I Salvador" (II, 2): Personen dieses Namens werden im Kapitel neu eingeführt; „Inetto a vivere" (IV, 5): der junge Silla erkennt im Kapitel seine Lebensschwäche; „Fantasmi del passato" (I, 3): es steigen im Gespräch mit dem Grafen unvermutet und gleichsam gespenstisch die Gestalten seiner Vergangenheit vor Silla auf; dies „gleichsam" besagt aber noch kein symbolisches Verhältnis zwischen Titel und Inhalt, höchstens ein bildmäßiges. — Schon vom Charakter der Gegensätzlichkeit, im übrigen aber noch rein gegenständlich, ist etwa der Titel: „In paese sconosciuto" (I, 7): das zunächst „unbekannte Land", das Grafenschloß, erweist sich als geheimnisvoll verbunden mit Sillas Familiengeschichte, ist ihm also vielmehr „bekannt"; man könnte in einem solchen Fall etwa von „para prosdokian" reden, denn

der Titel erweckt Erwartungen, die im Kapitel widerlegt werden. Ähnlich, aber mit subjektivem Einschlag, ist „Finalmente amato“ (IV, 8), insofern die Liebe, um die der Lebende immerfort gekämpft hat, endlich nur dem Toten zuteil wird. — Eher den Charakter des „impressionistischen“ Titels hat: „Notizie di Nassau“ (II, 1): es ist nicht das Wesentliche im Kapitel, daß Nachrichten aus Nassau überbracht werden, sondern die sie austauschenden Personen und der dazu führende Anlaß sind Gegenstand des Interesses; indem der Titel also einen unbedeutenden Teil eines bedeutsamen Ganzen nennt, ist er zwar nicht symbolisch, aber er schafft Spannung zwischen Überschrift und Erzähltem; durch sein Verweilen beim Unwichtigen betont er e contrario das Wichtigere. Ein solcher Titel — selbst noch nicht symbolisch — nähert sich einer wichtigen Gruppe von Symbolen an, über die noch mehr zu sprechen sein wird: nämlich den leichtbeschwingten, scherzhaften Symbolen in Titeln oder Kapitelanfängen, die einem ernsthaften, schweren, aufregenden, traurigen Text das Gegengewicht halten. Sie schaffen einen Stimmungsgegensatz, verlegen also die Spannung auf das subjektive Gebiet und kommen dadurch dem seelischen Erlebnis von Dichter und Leser am nächsten. — Ebenfalls hier angrenzend, aber selber noch nicht symbolisch ist die Überschrift „Conversazioni“ (I, 7), die zunächst wie ein einfacher Gegenstandstitel wirkt. Das betreffende Kapitel schildert in der Tat während seines größten Teiles lustige Unterhaltungen einer Tischgesellschaft. Gewisse Imponderabilien, drohende Schicksale, latente Feindschaften, die der Leser schon ahnt und die ihm der Anfang des Kapitels ins Gedächtnis gerufen hatte, werden vom harmlosen Geplätscher dieser Tischgespräche überflutet und scheinen in ihnen ganz untergetaucht zu sein. Aber das „Gespräch“ nimmt eine unglückliche Wendung, und wie ein Blitz aus blauem Himmel fährt in die gemütliche Szene ein scharfer, rasch mit einer schweren Beleidigung endigender Wortwechsel hinein — die lustige Gesellschaft ist verstummt, die drohende Schicksalswolke überschattet einen weiteren Teil der Landschaft, in der der Roman spielt. Der behagliche Titel ließ den Leser unvorbereitet, indem er den zwar längsten, aber das eigentlich Gemeinte doch nur vorbereitenden Teil des Kapitelinhalts isoliert bezeichnete; er erzeugt dadurch formal die Spannung, deren Wesen in der Dialektik des menschlichen Alltagslebens liegt, das aus ober-

flächlicher Leichtigkeit heraus gelegentlich das Ungewöhnlichste entwickelt, das mit jener nichts mehr gemein hat. Wollte man den Titel aber symbolisch nennen, so wäre es nur in der Auslegung möglich, daß er in seiner Einseitigkeit den irrationalen Kern, das Unberechenbare und Unaussagbare solcher plötzlichen Lebensvorgänge selbst bezeichnen wolle — mit dem Worte „Conversazioni" also das aller Konversation überlegene und fremde Leben selber. Dies hieße in den harmlosen Titel zuviel hineinlegen, und es wird also richtiger sein, ihn nur als „impressionistischen" — man könnte etwa auch sagen „abgleitenden" — Titel aufzufassen.

Die Einstellung auf sensationelle Handlung, die noch nicht überwundene Bevorzugung überraschender Ereignisse, kurz, das Vorwiegen der vita activa gegenüber der symbolfordernden vita contemplativa macht sich, wie wir sehen, auch in den Kapiteltiteln der „Malombra" geltend; die Gegenprobe liefert das stilistisch andersartige dritte Buch. Zwar die Bezeichnung des ersten Kapitels dort „In aprile" (III, 1) ist — wie die Bezeichnung des ganzen Abschnittes (ob. S. 142 f.) — nur lyrisch, nicht symbolisch, stimmung-, nicht spannungschaffend. Das zweite Kapitel heißt „Quid me persequeris": das Vulgata-Zitat[87] in diesem Titel, den man „subjektiv-gegenständlich" nennen könnte, bezeichnet direkt die das Kapitel ausgesprochenerweise beherrschende religiös-pessimistische Stimmung; die Titelworte treten im Text an betonter Stelle noch einmal auf (Mal. p. 273) — ein wichtiges stilistisches Verfahren, auf das wir zurückkommen. — Dagegen haben wir im dritten Kapitel „Ho pianto in sogno" — Zitat aus dem bekannten Gedichte von Heine — den ersten echt symbolischen Titel des Werkes vor uns, den wir daher näher betrachten wollen. Das betreffende Lied wird in einer mondänen Gesellschaft gesungen, der Titel ist zunächst nichts als eine Wiederholung der ersten Zeile der gegen Kapitelende mehrfach angeführten ersten Liedstrophe; als Zitat ist er überdies noch durch Anführungshäkchen gekennzeichnet. In jener Gesellschaft befindet sich nun aber Silla, und die Sängerin des Liedes hatte ihm zuvor von jener Marina gesprochen, von deren Andenken er wider seinen Willen, schicksalbestimmt, sich nicht lösen kann — und zwar unbewußt, gleichsam nur im Traume, denn die Wirklichkeit der beiden vorhergehenden Kapitel schien ihn durch die Annäherung an Edith, Marinas Gegenbild,

von jener befreit zu haben. Die Liedstrophe spricht also — noch dazu durch den Mund der Sängerin — diesen Traumzustand für Silla aus, sie spricht das aus, was er in Worten weder sich selber noch anderen gegenüber ausgesprochen haben würde: daß Marina und keine andere es ist, der die Tränen seines Traumes gelten. Der sinnfällige Gegenstand, ein gesungenes Lied, tritt ein für das notwendig unausgesprochene, aber unter dem Leben des Tages als unsichtbare Grundfarbe sich hinziehende Gefühl, das, gerade in seiner Unausgesprochenheit, eigentlicher Gegenstand des Kapitels ist. So sagt denn der Dichter, indem er wieder den Titel gegen Ende des Kapiteltextes variiert auftreten läßt und durch diese stilistische Verwendung ihn erst recht als einen symbolischen Titel erweist: „...Das Lied sprach zu Silla, wie (zuvor) der Regen — ‚weine, dein Traum ist zu Ende'. Er aber meinte in seiner Verwirrung einen anderen Traum zu träumen, und einen nicht weniger bitteren..." Dann folgt: „‚Nun', fragte Donna Antonietta den Silla..., ‚haben Sie geweint?' — ‚Nein, denn ich weine nie; aber ich habe geträumt, daß ich weinte'" (p. 284). — Hier fanden wir einen reinen Fall des formal beherrschenden Stimmungssymbols in einer kontemplativen Umgebung; wir wundern uns aber nicht, wenn der Schluß des Kapitels doch wieder ins Äußerliche zugespitzter Handlung umschlägt: Silla wird auf dem Rückweg nachts von einem Telegraphenboten eingeholt, der ihm ein dringendes Hilfegesuch von derselben Marina überbringt, an die er eben auf so ganz andere Weise im Gebiete des Seelischen und des Traumes erinnert worden war. Und doch zeigt sich gerade hierin der poetische Wert des symbolistischen Verfahrens für die Komposition: die tatsächliche Zufälligkeit und Trivialität eines äußerlichen Vorganges wird durch das vorhergegangene künstlerisch anschaulich gewordene Seelenerlebnis ins Licht poetischer Schicksalshaftigkeit gehoben; das unausgesprochene Traumbild ist rationale Wirklichkeit geworden.

Hier war ein Liedzitat, ein kunstmäßig formuliertes Seelenerlebnis, Symbol für ein selber verborgen gebliebenes persönliches Seelenerlebnis; dazu erzeugte das Lied seine Stimmung in einer Gesellschaft, und die gesellschaftliche Stimmung symbolisierte die halb unbewußt bleibende persönliche Stimmung eines einzelnen: die zwischen Titelwort und Inhalt hergestellte Spannung lag zwischen Literatur und Gesellschaftlichkeit hier,

ungestaltetem, persönlichstem Leben dort. Anderseits lagen Symbol und Gemeintes beide auf subjektiver Ebene und beide im psychischen Bereiche des schmerzlichsten Ernstes, waren also ihrem Gehalt nach identisch. — Einfacher liegt das Verhältnis bei einem Titel wie „Nella Tempesta“ (I, 8): hier ist nur eines der uns aus dem vorigen Abschnitt dieser Studie (Kap. 3, I c) wohlbekannten Natursymbole durch Heraushebung in die Überschrift formal betont; das sinnfällige Gewitter auf dem See, durch welchen Silla die Marina zum Palast steuert, symbolisiert die unausgesprochen bleibende stürmische Seelenverfassung der beiden, ihr zwischen Liebe, Haß und Furcht schillerndes aber in den Schranken kühler Gesellschaftlichkeit zurückgehaltenes gegenseitiges Verhältnis. Wieder wird der Doppelsinn gegen Ende des Kapitels ausdrücklich betont und dadurch sein symbolischer Charakter hervorgehoben: „Auch in ihrer Stimme war eine Erregung, eine Elektrizität wie beim Gewitter (un'elettricità di tempesta)“ (p. 122). Übrigens ist hier der symbolische Vergleich wieder so naheliegend, so auf der Oberfläche, daß eine eigentliche „Spannung“ nicht entsteht; zum künstlerischen Symbol im höheren Sinne ist der symbolisierende Gegenstand nicht „gewählt“ genug. Aber es liegt doch grundsätzlich hier ein symbolisches Verhältnis vor, während in einem Titel wie „Vento, pioggia e chiacchiere“ (Dan. C. cap. 1) die Bezeichnungen des Wetters wirklich nur auf sinnfälliges Wetter gehen, ohne einen symbolschaffenden irrationalen Nebensinn, der im Kapitel hervorträte. — In einem Falle wie „Ascetica“ (Mal. II, 3) ist dagegen die Spannung wieder zu weit, eine gegensätzliche Beziehung zwischen Titel und Inhalt weder inhaltlich (es müßte denn die bescheidene, unorthodoxe „Askese“ des Don Innocenzo gemeint sein, s. dort p. 161) noch formal, durch ein Verhältnis zwischen Ernst und Scherz oder dgl., herzustellen; anderseits ist der Titel auch nicht direkt gegenständlich, vielmehr absolut fern vom Kapitelinhalt; die Deutung bleibt hier im Dunkel.

Wirklich durchgeführt ist in „Malombra“ nur ein gegenständliches Titelsymbol: „Una partita a scacchi“ (I, 6). Zwar ist auch hier der gewählte Gegenstand allzu bekannt, die Symbolisierung des Lebens durch ein Spiel allzu naheliegend, um das vom Symbol als künstlerischem Vertreter des Irrationalen unzertrennliche Moment von Überraschung und Geheimnis hervorbringen zu können; anderseits ist das Spiel in seiner Ge-

schmeidigkeit und Vielfältigkeit inhaltlich besonders geeignet, sich symbolisch einem irrationalen Untergrunde anzuschmiegen. — L. Spitzer, der das in Rede stehende Kapitel als Beispiel für seine „geteilte Aufmerksamkeit" behandelt hat, führt einige Parallelen aus anderen Autoren an; sie sind aber auch bei Fogazzaro selbst zahlreich[88]; meist verwendet er das Spielmotiv rein symbolisch, doch wird uns auch die nicht sowohl symbolische als bildliche Verwendung begegnen (u. S. 163 ff.). — Nirgends aber ist die Symbolik von Spiel und Leben so sorgfältig behandelt wie in dem Kapitel der „Malombra"; und wir können den für uns nicht unwichtigen Grundsatz aufstellen, daß Sorgfalt in der Durchführung ein Haupterfordernis symbolistischen Stils mit seinen Grundformen der Parallelisierung und Gegensätzlichkeit ist: ein fein ausgearbeitetes Symbol ohne besondere Tiefe kann an seiner Stelle künstlerischer wirken als ein tiefsinnig erdachtes, aber salopp hingeworfenes, und eine Untersuchung symbolistischen Stils ist, wenn sie sich recht versteht, vor allem interpretierende Formuntersuchung im engeren Sinne des Wortes (vgl. auch u. Schlußteil).

Der gemeinte Gegenstand ist also auch hier der den handelnden Personen selbst noch unbewußte innere Zustand im Schlosse des Grafen; unheilträchtige Stimmungsspannungen, unausgesprochene sachliche Meinungsverschiedenheiten, Ahnung drohenden Schicksals; der sie symbolisierende Gegenstand ist eine einzige, immer neu von neuen Spielern aufgenommene Schachpartie: nicht etwa mehrere Partien, sondern eine und dieselbe, ebenso wie die verhängnisvolle seelische Spannung nur eine, aber von verschiedenen Personen in verschiedener Weise erlebte ist. So ist denn der typische Tatbestand des Symbols und des symbolischen Titels gegeben: das Kapitel heißt nach der Schachpartie, von der es durchweg handelt, und etwas völlig anderes als sie ist doch in Wahrheit Gegenstand des Kapitels; dieses andere aber ist nicht etwa begrifflicher Natur und nur in der Form einer Schachpartie ausgedrückt — das wäre Allegorie —, sondern es ist irrationaler Natur und schafft sich als Schachpartie gleichsam selbst sein Gesicht, sein künstlerisches Aussehen — das ist dichterisches Symbol. — Im einzelnen verlaufen die verschlungenen Windungen der Schilderung folgendermaßen: Silla und der Graf spielen Schach und sprechen dabei — indem sie Schachausdrücke gelegentlich scherzhaft über-

tragen[89] — von Politik; Meinungsverschiedenheiten über Wert oder Unwert des Adels künden sich als unüberbrückbar an, doch verläuft das Gespräch friedlich und leicht, ebenso wie das Spiel nur mehr nebenbei betrieben wird — das Ganze also eine Art Vorpostengefecht im Zusammenhange des Kapitels. Ein Arzt, eine der macchiette des Buches, tritt ein, Silla überläßt ihm seinen Platz am Spieltisch und verläßt das Zimmer mit dem Versprechen, bald wiederzukommen. Der Graf hat den tölpelhaften Arzt im Verdacht, mit einer Kammerzofe des Schlosses zarte Beziehungen zu pflegen, und rät ihm im Weiterspielen, sich nicht mit den „pedine" einzulassen, während der „pedone" der weißen Königin dem des schwarzen Königs zu Leibe rückt. Bald wird der Graf ungeduldig und bricht das Spiel unter einem Vorwande ab — in Wahrheit nicht durch das Spiel, sondern durch den vulgären Gegenspieler geärgert. Vorher gibt er noch Auftrag, seine Nichte Marina herbeizurufen, um „... an seiner Stelle eine Partie Schach mit dem Arzte zu beenden" (p. 95). Kaum ist der Graf fort, so schlüpft auch jener aus dem Zimmer, um seine Schöne wiederzufinden, und das Spiel bleibt allein. Dieser Ausdruck ist wörtlich zu verstehen: wir stoßen hier auf eine der frühesten Stellen, wo Fogazzaros innerste dichterische Genialität sich offenbart. Die Pause, die bei einem nur die Menschensprache verstehenden Schriftsteller leer geblieben wäre, erfüllt sich bei ihm mit dem autonomen Leben der Dinge und wird zur Zentralstelle der ganzen symbolischen Konzeption des Kapitels. Das Spiel bleibt allein, und die Figuren, eben noch tote Gegenstände in der Gewalt der lebenden Menschen, beginnen selbst lebendig zu werden; lebendig aber als Schachfiguren, nach ihrer eigenen Seinsweise handelnd, ihre eigene Sprache sprechend, wie wir das bereits kennen. „Inzwischen richteten der Bauer der weißen Königin und der des schwarzen Königs, Körper an Körper schräg und unbeweglich einander gegenüberstehend, die Frage aneinander, ob das nun Waffenstillstand oder Frieden oder Kriegsrat sei. Aber weder sie noch jemand anders auf dem ganzen Felde wußten etwas darüber. Jedoch sagte man sich, bei den Schwarzen wie bei den Weißen, daß der Feldzug schlecht geleitet, daß die militärische Aktion einer vielfältigen und ausgedehnten diplomatischen untergeordnet war, an der mit verschiedenen Zielen verschiedene Gewalten sich beteiligten. Es war in der Tat eine Partie wie jene, die die

Winde gelegentlich auf dem kleinen See spielten, indem sie ihn kaum streiften, ...während der große Krieg in der Höhe lärmte, über den Gipfeln der Gebirge, zwischen Wolkenbergen voll Geheimnis und voll Feindschaft" (p. 96).

Die Schachbauern bleiben also unbeweglich, obwohl sie reden, und sie „reden" nur in indirekter Rede; durch diese beiden Mittel bleibt ihnen ihre dingliche Natur gewahrt. Wir meinen dennoch, das Murmeln über das ganze Schachbrett hin zu vernehmen, mit dem die Aussichten der Kampagne erörtert werden — rein sachlich, denn es ist ein weiterer feiner Zug, daß die Figuren nun, wo sie sich selbst überlassen sind, keineswegs feindlich gegeneinander gesinnt sind; ihre Parteifeindschaft ist nur eine von den Menschen ihnen beigelegte Bedeutung, nicht ihr natürliches Sein. Die Schachfiguren sprechen aber nur von der Schachkampagne, von einer anderen wissen sie nichts; denn der sich selbst überlassene Gegenstand ist im Zustande seines Alleinseins nicht symbolisch, sondern naiv, bloßer sinnlicher Gegenstand, ohne immanente Beziehung zum gemeinten unsinnlichen Gegenstande, die vielmehr dieser selbst vermittelst der Intuition des Dichters sich seinerseits erst schafft. Dagegen merken wir als Leser, indem wir die Figuren die Aussichten des Spiels kritisieren hören, sehr wohl den ihnen selbst unbewußt bleibenden aber eben hierdurch unheimlich verlebendigten Doppelsinn; er tritt dann auch für sich in poetischer Weise heraus, indem die symbolische Spielpartie ihrerseits vermöge eines poetischen Bildes mit einem See gleichgesetzt wird, den nur leichte Winde kräuseln, während in der Höhe die Stürme rasen — „pieni di mistero e di inimicizie". Die Stürme verbildlichen die „geheimnisreichen" — wir sagten irrationalen, unausgesprochenen — Seelenstürme, deren Symbol wir im Schachspiel — dem vom leichten Winde gesellschaftlichen Verhaltens gekräuselten See — vor uns haben; von besonderer poetischer Intimität ist es aber, daß dies Naturbild aus der Umgebung des Schlosses — See und Gebirge — genommen ist, womit der ganze komplizierte Formzusammenhang, Bild, Symbol und Symbolisiertes, für die poetische Anschauung auf die Landschaft zusammengedrängt und in ihr angeordnet ist, in welcher der Roman spielt.

Diese geistige Mittelstelle, die sich überdies noch — schwerlich durch bloßen Zufall — genau auf der räumlichen Mitte des

Kapitels befindet, mußte im Reichtum ihrer Motive und ihrer Stilistik auseinandergelegt werden, um die nach Form, Komposition und Gedankengehalt gleich große Meisterschaft zu zeigen, durch welche ein poetisches Symbol erst Wert gewinnt. Nach dieser Pause nun, in der Symbol und Wirklichkeit auseinandergetreten waren, folgt die Hauptszene, in der beide sich endgültig gemeinsam entfalten: der Schluß der Partie, gespielt von Silla und Marina. In einer Art Zwischenakt ohne Symbolismus hat zuvor der wieder eingetretene Silla, nachdenkend über seine politische Auseinandersetzung mit dem Grafen, innerlich den Übergang zu Marina gemacht, deren Adelsstolz zu brechen sein demokratisches Herz sich sehnt; plötzlich ist sie im Zimmer, und beide sitzen dann gemeinsam am Schachbrett. Nun gibt es keine scherzhafte Stimmung und kein Geplänkel mehr: scharf sind die Spieler auf Gewinn oder Unterliegen gespannt, hoch sind die Seelen gegeneinander in versteckter Feindschaft und verhüllter Leidenschaft aufgerichtet. Der das Spiel begleitende spitzige Dialog bewegt sich jetzt ganz in den symbolischen Spielausdrücken, während in den bisherigen Unterhaltungen zufolge der zwischen Spiel und Ernst „geteilten Aufmerksamkeit" nur gelegentlich und wie unabsichtlich ein solcher Ausdruck auf das Thema des Gesprächs übertragen worden war[90]; denn die Aufmerksamkeit der Spieler und somit auch ihr Wortgebrauch ist nun nicht mehr „geteilt", sondern vereinigt auf diesen nunmehr ihnen bewußt gewordenen und eben deswegen nun von ihnen streng eingehaltenen Doppelsinn zwischen Spiel und Leben. — „‚Können Sie spielen?' fragte Marina..." — Dann: „‚Fürchten Sie sich?'... ‚Zu siegen', antwortete er. ...‚Warum zu siegen?' — ‚Weil ich mich als Unterlegener nur zu benehmen weiß, wenn ich es bin'... Marina nahm den weißen Königinbauern... ‚Glauben Sie wirklich, nicht der Schwächere zu sein?' ...‚Ich weiß nicht, wie Sie spielen', antwortete Silla, indem er seinen Läufer schob. ...Silla neigte den Kopf mit intensiver Aufmerksamkeit aufs Spiel" (p. 98 f.). — Diese intensive Aufmerksamkeit aufs Spiel statt der bisherigen Unaufmerksamkeit ist erst möglich, seit das Spiel für die Spieler den unter ihm symbolisch verborgenen Gegenstand ihres eigentlichen Interesses so in sich aufgesogen hat, daß sie im Spiel unmittelbar das Gemeinte finden; der Symbolismus, in den vorhergegangenen Szenen nur Begleiter sachlicher Inter-

essen, ist nun Selbstzweck geworden, denn die Liebe, um die es jetzt geht, ist innerhalb des Lebens das Spiel kat' exochen. — Gleich darauf wirft Marina das Spiel um — das bedeutet, sie reißt den immer dünner gewordenen symbolischen Schleier von der Wirklichkeit vollends herunter (daß das „Spiel" hier noch durchaus ein Theaterspiel ist, wurde früher bemerkt: s. u. Anm. 58) —, und der Dialog, eine bösartige Stichomythie in äußerster Zuspitzung (vgl. ob. S. 126 f.), verläßt damit die symbolischen Wendungen, aber nur, um doch beim Spiel zu enden: „...‚Es ist also wahr', sagte Marina leise, ‚daß Sie hier im Palast noch eine andere Partie spielen?... Aber Sie spielen vorsichtig, Sie spielen verdeckt, Sie haben die Königin noch nicht bewegt'" (p. 100 f.). — Die wenigen noch folgenden Zeilen bringen dann wieder einen jener mehr dramatischen als epischen Schlußeffekte: Silla erkennt in seiner Gegenspielerin infolge einer Gesprächswendung die lange gesuchte Schreiberin eines anonymen Briefes an ihn. — „Er betrachtete Marina mit aufgerissenen Augen..." Der Graf ist mit fremden Gästen eingetreten und stellt vor. „‚Herr Konrad Silla...', fügte der Graf hinzu, ‚der den Kopf noch beim Schachspiel hat, wie es scheint'." — Mit diesem lumen orationis hebt der wirksame Kapitelschluß — dem Sprecher unbewußt, dem Dichter bewußt — den Symbolismus noch einmal und in letzter Schärfe heraus: denn Silla hatte den Kopf keineswegs mehr beim Schachspiel in dessen sinnlicher Bedeutung, nur noch bei demjenigen Spiel, das unter der Hülle des Schachspiels die ganze Zeit eigentlich gespielt worden war. Auch formal ist der Ring geschlossen, indem das symbolische Titelwort — „scacchi" — diesmal nicht nur gegen Ende sondern sogar in der letzten Zeile des Kapitels wiederholt worden ist: ein stilistischer Vorgang, der mit dem besonders streng angespannten Inhaltssymbolismus in offensichtlicher formaler Beziehung steht; das entscheidende Wort „spannt" sich so gleichsam vom Titel bis hinüber zum Kapitelschluß.[91]

2. Im „epischen" Romanstil. (Picc. M. Ant.)

Symbolismus als formbeherrschender Faktor — ganz abgesehen vom Auftreten einzelner stofflicher Symbole — wirkt also schon im mehr dramatisch springenden als episch fließenden Erzählstil des jüngeren Fogazzaro. Je mehr nun Handlung

hinter Darstellung, Aktion hinter Kontemplation zurücktrat, je mehr die breite ruhende Welt statt der vorwärts drängenden einzelnen Angelegenheiten Gegenstand der Darstellung wurde, um so mehr mußte das Entlegene, Verborgene, Stille, das Irrationale des Lebens überall sichtbar werden und nach Ausdruck verlangen. Wir müßten demnach erwarten, im „Piccolo Mondo Antico", dem eigentlich epischen Werke unseres Dichters, mehr Symbolismus zu finden als in dem halb dramatischen, mit Handlung wohl überladenen aber sie nicht beherrschenden Roman seiner Frühzeit. Das Gegenteil ist der Fall, und eine Überlegung ist notwendig, um hierin kein willkürliches Abschweifen des Dichters, sondern die sinngemäße Entwicklung seines symbolistischen Stils zu erkennen. Gerade der Schritt vom Dramatischen zum Epischen, vom Überspannten zum Gemäßigten, von den Grenzen der Menschheit zum Innermenschlichen, dieser Schritt, den er von „Malombra" über „Daniele Cortis" zu „Piccolo Mondo Antico" getan hatte, mußte den Dichter vom Symbolismus vorübergehend wegführen. Das Symbol in „Malombra" ist äußerlich; es versinnbildlicht Wunderdinge, Unheimliches, überspannte Seelenzustände bei den prime persone, groteske Seelenverzerrungen bei den macchiette; es ist ein Werkzeug des „Schicksals", denn dies unklare Wort erscheint auf jeder zweiten Seite des Buches und dieser unklare Begriff beherrscht noch die Konzeption statt des Gottesbegriffes. Das Symbol ist also hier eine Art von Theaterrequisit mehr unter der Fülle theatralischer Mittel einer noch stark äußerlichen „Schicksalstragödie"; ihr anders gearteter dritter Teil wirkt eben durch seine stille Innerlichkeit und daher durch die Wesenhaftigkeit der dort auftretenden Symbole als Fremdkörper im noch gegebenen Rahmen. Wenn wir fanden, daß auch die künstlerisch sorgfältigen und formal gelungenen Symbolkapitel der „Malombra" gern in einen zugespitzten Handlungseffekt oder in eine geschickt vorbereitete seelische Explosion ausliefen, so ist das also nur ein Ausdruck der Wesensart dieses Symbolismus. — Dann überwand der Dichter diese Stufe, und mit „Piccolo Mondo Antico" steht er auf völlig anderem Boden. Statt eines alten Schlosses zwischen See, Gebirge und Wäldern, der romantischen Szenerie eines unheimlichen Seelendramas, schildert er nun eine von ihm selber in allen Einzelheiten erlebte idyllische Landschaft mit Dörfern und Villen, die gewiesene Umgebung

echter und intimer Begegnisse des Alltags; statt erdichtete Vorgänge aus den menschlich belanglosen Kreisen degenerierten Adels zu erzählen und sie mit den Mitteln der Psychopathologie glaubhaft zu machen, verwendet er bedeutsame Vorgänge aus der nahen Vergangenheit des eigenen Volkes zu einer ebenso wirklichen wie dichterischen Geschichts- und Lebensdarstellung; statt in erster Linie die Fassade der Menschen zu sehen und sie in wirksamen Posen einander gegenüber anzuordnen, sieht er ihre Herzen und gewinnt aus den geistigen Wechselfällen einer bürgerlichen Ehe weit intensivere Farben zu einem Gemälde des Lebens. Damit ist der Symbolismus von seiner bisherigen, vorwiegend stofflichen Rolle in Fogazzaros Stil abgelöst und wirkt nun, wie sich zeigen wird, zunächst mehr im Verborgenen als vorwiegend formale Treibkraft des scheinbar rein „klassisch" gewordenen epischen Stils, der sich dann unter der Wirkung dieser Kraft zum kontemplativen und lyrischen Stile des eigentlichen „symbolistischen Lebensromans", dem Stil der „Leila", weiterentwickelt und damit sich auf die dritte und letzte Stufe Fogazzaroscher Kunstübung erhoben hat. Hier war auch der neue Symbolismus endgültig an seiner Stelle; er hatte nun nicht mehr die Aufgabe, den erzählten Vorgängen gegenüber zu bleiben und nur zu ihrer besseren Darstellung zu dienen, sondern als ein Wesensbestandteil aus denjenigen Dingen hervorzugehen, die Gegenstand dieses Stils der Reife waren. — Die vorläufig geschilderte Stufenfolge des Fogazzaroschen Symbolismus steht ebenso wie die Stilbegriffe „dramatischer, epischer, lyrischer Roman" in ersichtlicher Parallelität mit jenen zu Anfang (ob. Kap. I) aufgestellten drei Romanstufen; sie wiederholt jene drei Romanstufen gleichsam im kleinen, nämlich innerhalb des Symbolismus. Dementsprechend kann sie ferner auch in eine Art von Analogie zu der noch größeren Stufenfolge gesetzt werden, in welcher Hegel[92] den Schritt der gesamten Kunst — nicht nur des Romans und nicht nur des Symbolismus — als immer vollkommenerer Selbstdarstellung der Idee sieht: der Stufenleiter von der symbolischen zur klassischen und von da zur romantischen Kunst. Die drei Stufen symbolistischer Kunst bei Fogazzaro haben im kleinen strukturell Ähnlichkeit mit den drei Stufen der Gesamtkunst im großen bei Hegel. Der Symbolismus der „Malombra", im Rahmen der stilistischen Entwicklung Fogazzaros eine Art „Vorsymbolik", entspräche der

gesamten „symbolischen“ Stufe Hegels, denn dieser sieht — von seinem logistischen Standpunkte aus mit Recht — in der Symbolik überhaupt nur eine Art von Vorkunst, in welcher „die in sich noch abstrakte und unbestimmte Idee ihre Darstellung nur in den Außendingen findet, denen sie sich gegenüber sieht“.[93] Das entspräche ziemlich genau dem, was wir soeben über die ihren Gegenständen äußerlich gegenüberstehende symbolische Stilistik der „Malombra“ feststellten. — Eine symbolische Kunst, die den Symbolismus mehr latent in sich trägt als zum Ausdruck bringt — es ist, wie wir schon vorwegnahmen, die des „Picc. M. Ant.“ —, kann dann der „klassischen“ Kunststufe Hegels analog verglichen werden, in welcher die Selbstdarstellung der Idee in der Erscheinung naiv in der Idee selber verwirklicht wird. — Endlich die echte symbolische Kunst Fogazzaros, der Stil der „Leila“, würde mit Hegels höchster Kunststufe, der „romantischen“, analog zu vergleichen sein, „welche den bewußten Gegensatz der Idee und der Erscheinung wieder versöhnt“[94], in welcher also die Erscheinung aus der Idee, oder — in unserem kleinen Rahmen — das Symbol aus dem Gemeinten, wesensmäßig hervorgeht. — Daß der Vergleich mit unseren drei Romanstufen aus Kap. I sowie mit Hegel nur als Analogie zu nehmen ist, daß wir also weder einerseits „Malombra“ als einen schlichten „Handlungsroman“, noch anderseits „Leila“ als einen „romantischen“ Roman auffassen wollen, braucht wohl kaum noch einmal gesagt zu werden; vielmehr ist Fogazzaros Stil von „Malombra“ bis „Leila“ symbolistisch, und nur innerhalb dieses Symbolismus stellen wir Analogien zu jenen größeren Abstufungen fest. —

In „Piccolo Mondo Antico“ ist die eigentümliche stilistische Lage also die, daß zwar die Vorbedingungen des Fogazzaroschen Symbolismus, kontemplative Haltung, zartes Herausstellen des Imponderablen und Irrationalen, Zurücktreten des äußerlich Handlungsmäßigen, feinfühlige Schmiegsamkeit der Sprache, in wesentlich größerem Maßstabe angetroffen werden als in „Malombra“, daß aber die eigentlichen Symbole dort weniger in die Erscheinung treten als hier. Wenn Fogazzaro nur diesen „klassischen“ Roman geschrieben hätte, so würde der Symbolismus als Hauptelement seines Kunststils vielleicht gar nicht zum Bewußtsein kommen. Dies liegt sehr wesentlich auch am Stoffe des Buches, der sich — wie das bei einem echten Kunst-

werke nicht anders sein kann — seinen Stil geschaffen hat und stilistische Elemente abwies, die er, um künstlerisch gestaltet zu werden, nicht brauchte. „Malombra" war eine seltsame Mischung aus kaum verschleierter Selbstbiographie und dichterischem Phantasieren — es wurden dort gleichsam die persönlichsten inneren Gestalten des Dichters in einem modernen Fabellande spazieren geführt; „Daniele Cortis" ist eine Elegie auf das Leben, ein Stück Dasein, das zwar durchaus die Merkmale der Wahrscheinlichkeit an sich trägt, aber sozusagen der Wirklichkeit gleichgültig gegenübersteht; „Piccolo Mondo Antico" dagegen bedeutet einen Umschwung. Hier sind lauter Tatsachen zugrunde gelegt, wir befinden uns hier auf dem Boden der dichterisch nicht sowohl verklärten als durchdrungenen Wirklichkeit; es ist etwas vom Verantwortlichkeitsgefühl des Geschichtschreibers in dem Buche. Natürlich schreibt Fogazzaro „Geschichte" auf seine Art[95] — er projiziert die Geschehnisse der Welt in eine „kleine Welt", das Objektive ins Subjektive, das Unpersönliche ins Personhafte; die Geschichte einer gärenden Epoche ist für ihn nur ankristallisiert an die zarte tieftraurige Geschichte zweier Seelen. Die hieraus erwachsende formale Eigenart des Werkes erkennen wir z. B. an einer speziellen Weiterführung jener „vertraulichen" Verwendung von Eigennamen, deren stilistische Funktion wir früher (ob. S. 47 ff.) studierten.[96] Fogazzaro läßt im „Picc. M. Ant." mehrfach Personen auftreten, die er durch eine ihrem Namen beigefügte Wendung als Gestalten der tatsächlichen Vergangenheit ausdrücklich kennzeichnet; aber wieder sind es nicht etwa geschichtlich bedeutende Namen, sondern längst verschollene Personen des Alltags, und somit Elemente der „persönlichen" Geschichte, der „kleinen", nicht der großen „alten Welt"; Elemente der Geschichte aus persönlicher Perspektive, objektives gewesenes Dasein aus dem subjektiven Gesichtswinkel des Dichters selbst. So tritt etwa der Arzt dottor Aliprandi auf, „den ich hier mit Vergnügen erwähne als einen hochsinnigen galantuomo, einen schönen Geist und ein edles Herz" (Picc. M. Ant. p. 310). Oder ein österreichischer Wachmann italienischen Blutes und heimlicher Patriotengesinnung wird eingeführt als „un certo Filippino di Busto" (p. 352): das „un certo" verleiht der Figur historisches Relief, ohne daß der Leser etwa nach der aktenmäßigen Begründung dieser Historizität fragte, die vielmehr

als Element des Buches nicht stofflicher, sondern stilistischer Natur ist. Endlich das anmutigste dieser Streiflichter auf der Grenze von Dichtung und Geschichtschreibung, der alte Barde und Patriot Sartorio in Lugano: „Es sei mir gestattet, den Alten zu erwähnen, der Pedraglio und den Advokaten begleitete, eine wunderliche Figur des piccolo mondo antico von Lugano, Künstler und wert, daß ein anderer Künstler, der so nahe an ihm vorübergeht, ihm Ehre erweise. Es war ein gewisser Sartorio . . .“ (p. 368). — Die Wendung „passandogli così vicino“ soll hier den Eindruck erwecken, als sei die geschilderte Gestalt Bestandteil eines vorgegebenen Stoffes, den der Verfasser als Historiker zu beschreiben habe, statt daß es doch vielmehr in seinem dichterischen Belieben stand, sie zu erwähnen oder unerwähnt, ja dichterisch ungestaltet zu lassen; und wieder das „mi sia permesso“ wirkt, als habe der gewissenhafte Historiker doch Bedenken getragen, einen liebenswürdigen aber nicht bedeutenden Bestandteil seines angeblich vorgegebenen Stoffes in seine Darstellung aufzunehmen.

Im Wesen eines solchen Stoffes und einer solchen klaren und intimen, sachlichen, köstlich durchsichtigen, aber doch auch manchmal „gelehrtenhaft behaglichen“[97] Erzählweise liegt als Strukturmoment, daß sie bis zu einem hohen Grade geheimnislos ist. In „Malombra“ war das Irrationale als Wunder und Schicksal äußerlich verkörpert; in „Leila“ wird es als innerer Bestandteil des „Lebens“ Gegenstand der Handlung; in „Piccolo Mondo Antico“ bleibt es zwischen den Zeilen, ebenso wie die Natur, die bevorzugte Trägerin des Irrationalen bei Fogazzaro, in diesem Buche hinter den Menschen zurücksteht. Zwar der Titel nennt die „Welt“ als Gegenstand des Buches; aber bei näherem Zusehen handelt es sich hier für den Dichter um eine innermenschliche Welt. Das Titelwort ist, wo es im Buche wieder erscheint, in diesem Sinne verwendet, nicht im kosmischen: „...Denn in alter Zeit war jener piccolo mondo noch getrennter vom mondo grande als jetzt...“; „...wie es die glückliche Gewohnheit des piccolo mondo antico war...“; und in der feierlichen Schlußzeile des Ganzen: „...andere Freuden, andere Schmerzen als jene, aus denen der Mann des mondo antico sich in Frieden fortbegab...“ (p. 113. 155. 410; vgl. noch p. 319. 368. 371 u. a.). Um diese „Welt“ gruppiert sich die Natur nur als „Umwelt“, als Kulisse, wenn auch als

intimst gesehene und geschilderte und für das Dargestellte unentbehrliche Kulisse. Der See ist hier nicht, wie etwa schon in „Malombra", mitspielende „Person" der Handlung, sondern er bleibt zumeist in seiner stummen, dienenden Dinglichkeit; man fischt in ihm, fährt auf ihm im Boote, die kleine Ombretta findet ihren Tod in ihm (II, cap. 1. 2. 10); er ist immer da, aber er lebt und gar „spricht" nur ganz selten. Ebenso bleiben die immer neu und unvergeßlich schön geschilderten Berge Kulisse; eine Stelle wie „...im Schweigen jedes Menschenwortes sprachen die großen dunklen Gebirge zu ihm..." (p. 319) bleibt in diesem Buche Ausnahme. — Und nicht anders als die Landschaft die übrigen „Dinge": Blumen sind Francos treueste Gefährten, er pflanzt sie, er nimmt Abschied von ihnen, sie decken die Leiche seines Kindes zu (p. 123 f. 234 f. 324); aber sie nehmen nicht, wie wir es früher kennen lernten, das Wort für die Menschen, um ihnen das Leben zu erschließen, wenn die Menschen verstummen müssen. Und so verstummen diese Menschen auch nur selten, oder doch nicht in jenem beredten Schweigen; „Schweigegespräche" — so wesentlich für den Stil der „Leila", aber auch schon der „Malombra", und eigentlicher Hort des Fogazzaroschen Symbolismus, soweit er stofflich ist — sind hier fast nur in kurzen Episoden zu finden.[98] Dagegen ist — ganz folgerichtig — der verbale Dialog bei aller maßvollen Anwendung gepflegt; ein Meisterwerk ist die lange, mehrfach unterbrochene Auseinandersetzung zwischen Franco und Luisa, wo von der erregten Stichomythie bis zur kaum hingehauchten schmerzlichen Interjektion keine wortmäßige Ausdrucksmöglichkeit zweier einander liebender aber nicht verstehender Seelen unversucht bleibt, bis endlich das tote, hoffnungslose Schweigen den Sieg behält (p. 245—261; s. bes. p. 260 u.).

Dies sind einige Daten aus dem stilistischen Tatbestande des „Piccolo Mondo Antico"; und es ist nun schon klarer, daß Symbole im Sinne etwa der „Malombra" hier nicht eigentlich ihre Stelle haben. Einzelsymbole finden sich, wie gesagt, wenig; noch weniger stoffliche Symbole von ausgedehnter formaler Wirkung, speziell auch in den Kapiteltiteln. Von den Titeln ist unumwunden symbolisch zu nennen eigentlich nur „Risotto e tartufi" (I, 1), der einer Erklärung bedarf. Es ist hier zunächst und sinnlich ein bei einem Diner erhofftes Leibgericht — Trüffel-

reis — bezeichnet; unsinnlich und unausgesprochen aber die Gesinnung der beiden Männer, die sich um die Wahrscheinlichkeit, ob man das Gericht erhalten wird, in burlesken Tönen streiten. Sie erweisen sich nämlich im weiteren Verlaufe des Kapitels als servile Liebediener für die den übrigen Tischgenossen verhaßte Marchesa Maironi, als ihre „Claque" also, und „Claque" ist seltenerer Nebensinn des Wortes „risotto"[99]; durch diese servile Handlungsweise aber bekunden sie ihre hypokritische Natur — also das Wesen des „Tartuffe" (tartufi). In der uns schon bekannten Art erscheint wenigstens das eine der Titelworte wirksam am Schlusse des Kapitels (p. 21), dicht davor auch das andere; und zwar wird in einem Wortspiel — „tartufi bianchi e neri" — auf den Doppelsinn hingewiesen, gleichzeitig mit Anspielung auf die geistliche (schwarze) Tracht des einen der beiden Tartüffe. Also ein voll durchgeführtes, aber kaum über den Bereich des Rationalen hinausgehendes und übrigens im Bereich des Wortwitzes, des verbalen Doppelsinnes sich haltendes Symbol vom Charakter der Scherzsymbole, die einen ernsthaften Hintergrund bezeichnen (s. ob. S. 144); die leichteste Gattung des stofflichen Symbols, und selbst sie eine Ausnahme im Stilganzen dieses Buches.

Dagegen ist dieser Stil, als dessen beide Hauptkomponenten wir Anschaulichkeit und Rationalität erkannten, aufnahmefähig für jene an das Symbol angrenzenden Kunstformen der Verweisung, die Hegel als Zwischenformen zwischen Symbolismus und Klassizismus bezeichnet[100], und die, wie schon mehrfach erwähnt (s. ob. S. 35), bei Fogazzaro sonst stark zurücktreten: nämlich für das poetische Bild, sowie für Metapher und Gleichnis. Wenn das dichterische Symbol das Irrationale künstlerisch überhaupt zugänglich macht, so vermag das Bild, das Rationale künstlerisch geschmeidiger zu machen. Es folgt aus der zweifellosen Verwandtschaft beider Kunstformen (s. u. Anm. 79), daß ihre Unterscheidung beim Interpretieren nicht immer — will man nicht schematisch verfahren — reinlich durchgeführt werden kann; beim Zweifel, ob man nun eigentlich Bild oder Symbol vor sich hat, wird den Ausschlag gelegentlich eben die Einsicht in den Gesamtcharakter des in Frage stehenden Kunstwerkes geben. Doch sind diese Grenzfälle natürlich in der Minderheit.

Der Überblick über die Kapiteltitel des „Picc. M. Ant.", von denen wir wieder ausgehen, gibt hiernach ein einfacheres

Bild als in „Malombra". Schon „Daniele Cortis" hatte übrigens die Gliederung des Stoffes in Unterabteilungen verlassen und sich — wie dann außer „Piccolo Mondo Antico" die übrigen Werke — mit einer schlichten Folge benannter Kapitel begnügt; „Mistero" ersetzt — wie früher erwähnt — auch die Kapiteltitel durch die bloße Zahlenreihe. „Picc. M. Ant." hat zwar, dem reicheren Stoffe gemäß, wieder drei Hauptabteilungen, benennt diese aber nicht, sondern numeriert sie nur; die längste ist die mittlere, die dritte ist nur eine Art Epilog aus zwei Kapiteln. Die Überschriften der Kapitel selbst sind etwa zur Hälfte einfach „gegenständlich"; diese sachmäßigen Titel wiederholen auch nie das Titelwort am Schlusse an betonter Stelle. Von einfachster Art sind die Titel I, 2. 3. 4; II, 8. 12. 13, unter denen „Ore amare" (II, 8) zu beachten ist: die völlig schlichte Sachbezeichnung betont hier offenbar den resignierten, schmerzlichen, aber für Symbolik wieder zu schlichten und rationalen Charakter des im Kapitel Erzählten; so hat sie eben in ihrer Sachlichkeit etwas stimmungsmäßig Insinuierendes. — Ebenfalls „direkt", aber nicht so schlicht sind die Titel von I, 6; II, 5. 9; III, 1. Unter ihnen gehört „Il segreto del vento e dei noci" (II, 5) zu einer Gruppe von Überschriften, die „rückwärtsweisend" — bzw. „voranweisend" — heißen mögen, weil sich im Kapitel selbst kein Anhaltspunkt für sie findet, sondern ihr Anlaß aus dem vorhergehenden oder nachfolgenden Teil des Buches stammt. Im genannten Kapitel (II, 5) ist nichts zu finden, was die Bezeichnung „Geheimnis der Winde und Nußbäume" in irgendeinem Sinne rechtfertigen könnte, denn es enthält ausschließlich den rein sachlichen, handlungsmäßigen Bericht von der perfiden Absetzung eines den Machthabern verdächtigen alten Beamten, des zio Ribera. Wie kommt der nüchterne Bericht zu der poetisch, ja natursymbolisch klingenden Bezeichnung? Am Ende des vorhergehenden Kapitels hatte Luisa dem nächtlichen Flüstern der windbewegten Baumwipfel gelauscht, und es hieß dort weiter: „Luisa war es, als knüpfe dieses Windrauschen an Francos letzte Worte an" (nämlich Worte der Sorge um Riberas Schicksal); „ihr schienen der Wind und die großen Bäume etwas von der Zukunft zu wissen und darüber zu flüstern" (p. 181). Also einer der uns schon wohlbekannten Fälle von Dingbelebung, wo die Natur etwas schon weiß und ausspricht, was den Menschen noch verborgen ist: dadurch, daß

dies Etwas hier wieder eine pragmatische, rationale Angelegenheit ist, verliert die Stelle die eigentlich poetische Färbung, das spezifisch Symbolische; immerhin: durch jene dem Kapitel vorhergehende Stelle, auf die der scheinbar heterogene Titel anspielt, wird der rein tatsachenhafte Inhalt des Kapitels ins Seelische umgefärbt: wenn die Entlassung des Ingenieurs Ribera aus dem Staatsdienste eine Angelegenheit ist, aus der nächtlich bewegte Baumkronen ihr Geheimnis machen mögen, so werden wir hierdurch erinnert, daß jener äußerliche Vorgang in die innersten zartesten Sorgen der Hauptpersonen des Buches eingreift und somit dem Stil eines Seelenromans gemäßer ist als es zunächst scheinen könnte. Worauf es uns ankam, ist, daß hier das Titelwort als solches eine Verklammerung verschiedener Stimmungssphären des Buches zur Folge hat; und zwar, daß es, indem es als Titelwort seinem Kapitelinhalt übergeordnet ist, auch die Stimmungssphäre, die es verkörpert, als die übergeordnete gegenüber dem Kapitelinhalt heraustreten läßt.[101] — Wenn II, 9 überschrieben ist „Per il pane, per l'Italia, per Dio", so versinnbildlicht dieser sprachliche Schwung den Seelenschwung des im Kapitel handelnden und kämpfenden Franco und den Gedanken des patriotischen Opfers: der Inhalt der Titelworte ist schlicht sachlich, ihr Rhythmus aber hebt — insofern schon symbolisierend — eine im Kapitel verschwiegene Stimmung hervor und schafft dadurch „Spannung". — Die Überschrift „Il savio parla" (III, 1) hat das Wesen der „Gegensätzlichkeit": sie bezieht sich nur auf die letzten Seiten des Kapitels und hebt diese zur Bedeutung heraus gegenüber dem übrigen, sich nun als ihre Vorbereitung darstellenden Inhalt. — Ebenso „La vecchia signora di marmo" (I, 6): der Titel bezeichnet direkt, aber mit bildlichem Ausdruck, die kalte und harte Marchesa mit ihrem gelblichen Gesicht; das Titelwort erscheint betont am Schlusse (p. 103), und doch ist im Kapitel selbst von der alten Dame nicht viel die Rede, sondern vom Tode der Teresa Rigey, ihrer Antipodin. Aus dem inhaltlich einfachen und nicht etwa inhaltlich symbolischen Titel erwächst also durch die formalen Einschläge der Bildlichkeit und Gegensätzlichkeit ein stilistisch kompliziertes und spannungsreiches Gebilde. —

Schon in dieser Gruppe der schlichtesten Überschriften im „Picc. M. Ant." spielt, wie wir sehen, die Wortform der

Überschrift eine bedeutsame Rolle und läßt einen inhaltlich spannungslosen Titel sogar bis an die Grenze des Symbolischen wirksam werden. Weit mehr ist dies noch bei der Gruppe der „bildlichen" Titel der Fall, unter die fast alle bisher nicht genannten des Buches fallen. Wir betrachten näher „Il bargnif all'opera" (I, 5). „Bargnif" wird — gleichzeitig mit Einführung des scherzhaften Augmentativs „bargnifon" — im Kapitel selbst (p. 83) erklärt als „il diavolo considerato nella sua astuzia"[102]; es bezeichnet in unserem Falle bildlich bzw. metaphorisch den gerissenen und gewissenlosen Zolleinnehmer Pasotti, dessen Spionieren in Diensten des Landesfeindes Gegenstand des Kapitels ist. Von Symbolismus kann hier nicht gesprochen werden: das bezeichnende Wort steht einem durchaus abgerundeten, rational durchsichtigen Individuellen, eben der Person des Pasotti, gegenüber, meint und verkörpert nur sie, nichts sonst im Kapitel, was etwa unausgesprochen bliebe. Es ist aber das Wesen des dichterischen Bildes — in hoher wie in burlesker Dichtung —, daß immer ein Einzelnes einem anderen Einzelnen (und zwar einem rationalen) gegenübersteht[103], während das dichterische Symbol — mindestens bei Fogazzaro — als Einzelnes immer einem irrationalen Vielfältigen gegenüber ist, dem es allein den einheitlichen dichterischen Ausdruck zu geben vermag. — Es ist nun bezeichnend, daß in unserem Kapitel das Wort „bargnif" als bildliche Bezeichnung geradezu an Stelle des Namens Pasotti tritt, und zwar je nach der Lage mit immer neuem Epitheton. „‚Schurke', hatte der... controllore gentilissimo ausgerufen mit dem Gesicht eines galligen bargnif..." „‚Armer Don Franco'..., mit der Zärtlichkeit eines gerührten bargnif..." „Er wagte sich einen Schritt vor, als ein noch unerfahrener bargnif..." „‚Arme Frau Cecca! zweimal Mutter', sagte pathetisch... der sarkastische bargnif" (p. 83 u. f. 85. 86. 89). — So wird das Bild mehr und mehr Herr der ganzen stilistischen Lage, und durch Beiworte gleichzeitig selbst immer mehr ausgemalt; man hat am Ende fast eine lebendigere Vorstellung von dem Teufel als von dem Zolleinnehmer, den er verkörpert. Hier spielt das auch den Titel bestimmende Wort als solches also die Rolle eines immer wiederkehrenden Motivs — es sei noch einmal an Walzels Untersuchungen über „Leitmotive" in prosaischer und rhythmischer Dichtung erinnert (vgl. u. Anm. 91) —, eines Motivs, das durch sein wortmäßiges Erklingen den grotesk-scherzhaften

Charakter des Erzählten immer wieder ins Gedächtnis ruft. Dagegen steht es nicht betont am Kapitelschlusse, der vielmehr in plötzlichem Ernst von ganz etwas anderem spricht; als Schlußwort wäre dies burleske Wort also auch dann ungeeignet gewesen, wenn es nicht von bildlich einzelhafter, sondern von symbolisch umspannender Natur im Zusammenhange des Kapitels wäre. Anderseits entspricht es dem tändelnden und rational begrenzten Stil des Kapitels, daß in ihm auch sonst noch allerhand groteske Bilder und Vergleiche ihr Wesen treiben, die uns teilweise über die Grenzen zwischen Bild- und Symbolkunst belehren können. So lernten wir das Motiv des Spiels früher als wichtige Symbolquelle kennen (ob. S. 147 f.): hier spielt es nur die Rolle des Bildes. Als Pasotti dem armen geschwätzigen Signor Giacomo das Geheimnis, dem er auf der Spur ist, schon fast entlockt hat, nimmt er ihn mit sich nach Hause zu einem tarocchino in tre. Dies Kartenspiel verliert der Herr Giacomo, weil das gefährdete Geheimnis ihm nicht die nötige Konzentration erlaubt, und eben hierdurch und infolge der unaufhörlich ablenkenden Fragen des bösen Pasotti verliert er auch das andere — das diplomatische — „Spiel". Immer wiederholt erscheint als „Leitmotiv" das Wort „giuco, giuocare, giuocatore" auf den wenigen Seiten (p. 92 ff.); die beiden Sorten von Spiel sind mit vollster Deutlichkeit einander gegenübergestellt, das im Grunde Gemeinte ist so klar und ausgedrückt wie das scheinbar Gemeinte: also Bild, nicht Symbol. — Schon zuvor wurde Pasotti, der sich mit Raubgelüsten zum Giacomo begibt, mit einem Falken verglichen, wie er auf einen Frosch stößt — ausdrücklich in der Form des Bildes: „così brillerebbero gli occhi di un falco... all'idea di ghermir un ranocchio..." (p. 90; vgl. 92) — und die bildliche Bezeichnung „ranocchio" tritt daraufhin an die Stelle des Namens Giacomo als Spitzname, wie vorher „bargnif" an die von Pasotti; die Bezeichnung paßt auch so gut für das zappelige Männchen, daß das zur Handlung gehörende Scherzbild gleichzeitig als Ergänzung der Charakterzeichnung erscheint. — Neben dem Spiel- und dem Falkenmotiv erscheint endlich ein dritter Bildkomplex auf den gleichen wenigen Seiten, der aber schon im vorhergehenden eingeleitet worden war. Pasotti hatte ein anderes Opfer seiner Spionage, den Don Giuseppe, beim Fischen angetroffen und ihn genötigt, in seiner Gegenwart weiter zu fischen: „...er mußte den Köder auswerfen. Pasotti tat

zunächst so, als sähe er aufmerksam zu, und warf dann auch den seinigen aus" (p. 80). Dies Motiv wiederholt sich dann in der Szene mit Giacomo: „Wie ein Fischer mühsam die lange schwere Leine zu sich heraufzieht . . . und endlich . . . zwei große Schatten von Fischen statt nur eines einzigen vom Grunde aufsteigen sieht...: so bereitete sich Pasotti, mit der größten Vorsicht gleichzeitig das Geheimnis des Giacomo und des Ribera herauszuziehen (estrarre)." — Dann: „Er zieht und zieht, der unglückliche signor Giacomo beginnt heraufzukommen, hinter dem Köder und der Schnur her" (p. 93. 94). — Das Bild ist also zunächst mit „come" und „così" in episch strenger Form eingeführt worden, noch verschärft durch die synonymen „tirare" und „estrarre", wobei man an unser „Würmer aus der Nase ziehen" denken kann; dann aber wird es in freierem Spiel angewendet und verkürzt — Remy de Gourmont bezeichnet jenes erste Verfahren als „comparaison", dieses, das ihm das Wesen moderner und allein nennenswerter Dichtung verkörpert, als „métaphore" [104] —, indem nun der sinnfällige Fisch nicht mehr selbst erwähnt wird, sondern Herr Giacomo gleichsam seinerseits zum Fisch geworden ist, der an der diplomatischen Angel hängt. Gleichzeitig wird das Bild hierdurch aus dem Natürlich-Komischen der ersten Stelle ins Grotesk-Komische gesteigert, was nun wieder der grotesken Komik der ganzen Szene und ihres unglücklichen Helden — Kartenspieler, Fisch und Frosch in einer Person — stilistisch gemäß ist und sie durch sprachliche Wirkung steigert. Wir sehen hier bestätigt, was wir früher anläßlich der „sprechenden Dinge" von dem „schreienden Tisch" sagten (s. ob. S. 63 ff.): wenn das Stilmittel des künstlerischen Bildes schon als solches nur der rational geklärten und abgegrenzten Dichtung gemäß ist, so ist eine Bildhäufung der geschilderten Art nur in grotesker — sei es nun erhabener oder wie hier scherzhafter — Absicht stilistisch möglich.

Das Spielmotiv sowohl wie das Fischmotiv finden sich im „Piccolo Mondo Antico" auch zu Titelworten und damit zu beherrschenden Motiven von Kapiteln erhoben, und zwar wieder nicht als Symbole, sondern als Bilder. Wir sprechen — hoffentlich nicht zum Überdrusse des Lesers — auch diese für uns sehr instruktiven Beispiele noch in Kürze durch. Wenn die Kapitel II, 6. 7 mit „L'Asso di danari spunta" und „È giuocato" überschrieben sind, so versteht man diese Titel wieder nur im

Rückblick auf eine frühere Stelle des Buches (vgl. ob. S. 160 f. und Anm. 101). Der Professor Gilardoni war dort als Zuschauer beim Kartenspiel aufgetreten; dann hieß es: „Der Professor dachte daran, daß auch er eine verdeckte Karte in der Hand hielt, einen asso di danari, von dem er noch unentschieden war, ob er ihn spielen würde oder nicht" (p. 135). Gemeint ist, daß der Professor die Marchesa Maironi mit einem Papier überfallen will, auf Grund dessen sie dem Enkel eine vorenthaltene Erbschaft wird auszahlen müssen. Die Wurzel der Bildlichkeit liegt hier in einem Wortspiel; „danari" bedeutet außer Geld auch das „Treff" im Kartenspiel.[105] Diesem Wortwitz entstammen die Überschriften der beiden viel späteren Kapitel, in denen Gilardoni das große Unternehmen mit vollem Mißgeschick ausführt, und sie charakterisieren sich somit von ihrer Ursprungsstelle her als bildlich; in den Kapiteln selbst ist dann auf die Ursprungsstelle und auf die Bedeutung der Titel mit keinem Wort mehr angespielt, sie vollziehen sich in rein tatsachenmäßiger Erzählung; nur der aufmerksame Leser kann sich die scherzhafte Ironie zum Bewußtsein bringen, die von den Titeln her gegen den unglücklichen „Spieler" gerichtet ist: ihn, der mit seinem „Treff-Aß" so gar nichts Gescheites anzufangen wußte. — Noch weit kunstvoller gearbeitet ist das Kapitel „Pescatori" (II, 1), wo das Motiv des Fischens als Bild herrscht. Am Seeufer entlang, von Oria bis Albogasio und Cressogno, stehen allabendlich die Honoratioren nach getaner Arbeit und senken im beschaulichen Frieden des piccolo mondo antico ihre Fischangeln ins Wasser — ein Symbol des Friedens, so daß man von Symbolismus sprechen würde, wäre das stille Dasein des Seeufers selbst Gegenstand des Kapitels. Aber das Kapitel betrifft greifbare und rationale Dinge, und auf sie ist die Fischerei bildlich angewendet, und zwar in mehrfacher Schichtung. Zunächst denkt — wie uns der Dichter erzählt — jeder der Fischenden heimlich an einen Gegenstand, den er gern an seiner Angel hätte, ohne daß diese Gegenstände doch aus einem Wasser und mit Hilfe einer richtigen Angel zu gewinnen wären. „Jeder wußte einem unsichtbaren Faden von Ideen zu folgen, parallel mit dem Faden der Angel" (p. 115). Ein Wortspiel leitet also auch diesmal das bildliche Gedankenspiel ein und rechtfertigt es gleichsam sprachlich. Der Erzpriester „fischt" auf diese Weise einen Bischofsstuhl, der verarmte Edelmann einen Wald

seiner Ahnen, der Koch „una certa tinca rosea e bionda della montagna“ — hier schärft sich die Bildhaftigkeit schon wieder zur Komik der Metapher (vgl. ob. S. 164), denn eine wirkliche — rotweiße — tinca ist ja eben dadurch gekennzeichnet, daß sie nicht, wie die geträumte „rosige und blonde“, auf dem Gebirge, sondern im Wasser lebt —; der Malermeister fischt einen Auftrag der Regierung, den Berg von Cressogno weiß anzustreichen: hiermit ist die Phantasie der Fischenden vollends ins Unbildliche und Groteske ausgeschweift, die erste leichteste Bildverwendung hat sich erschöpft, und die zweite ernsthaftere Schicht der Bildlichkeit setzt unbemerkt an. — Carlascia, der österreichische Beamte, spinnt an seinem „secondo filo“ politische Vorstellungen, die ihm aber auch angesichts seines „filo principale, quello della lenza“ aufsteigen. Sein Vorgesetzter hat einmal ihm gegenüber das abendliche Fischen am See mit nichts Geringerem als der großen österreichischen Politik gegen Piemont verglichen (p. 115). „Unsere große Monarchie fischt mit der Angel.“ Ihre beiden Köder — kurz zuvor (p. 113) ist erzählt worden, daß Carlascia zwei Köder an seiner Angel hat — sind Lombardei und Venetien, der Fisch ist das Piemont. Der Kork an der Angel ist Mailand: zuckt Mailand (in einer politischen Bewegung), so hat der Fisch Piemont angebissen. „... Wir werden ihn hochziehen, unseren Fisch, wir werden ihn nicht mehr entwischen lassen, dieses weiß-rot-grüne Ferkelchen.“ Weiß und rot sind die tinche, die Schleie, von Natur (s. ob.); ein Streifen Grün, und der Fisch hat — als politischer Gegner nun mit dem Kosewort „porcellino“ verziert — die piemontesischen Landesfarben angenommen: so glücklich und sorgfältig spielt der scherzende Dichter mit Bild und Urbild, keinen Zug außer acht lassend, um sie immer sinnfälliger zur Deckung zu bringen. — Auf diesem Gedankenwege gelangt Carlascia nun zur speziellen Anwendung des politischen Gesichtspunktes, und der Dichter zur dritten und letzten Schicht der Verbildlichung: der politische Fisch des Beamten ist der verdächtige Ingenieur Ribera, ihn träumt er sich in bildlichen Pointen, die wir nicht weiter verfolgen, an seinem „secondo filo“. Plötzlich zuckt dann zwischen sein Nachdenken hinein die wirkliche Angel, ein wirklicher Fisch, ein großer Schlei, hat gebissen; mit größter Vorsicht zieht der glückliche Angler an, aber im letzten Moment gelingt es dem Gefangenen, die Leine zu zerreißen; „... die tinca kehrt

zu den tiefen Algen ihrer Heimat zurück, beschädigt aber frei, wie ihr Ebenbild (simile), das Piemont, nach Novara; zweifelhaft aber ist, ob der arme Hauptingenieur das gleiche Glück haben wird" (p. 119). Dieser Schlußsatz faßt in einem mehr konstatierenden und monumentalen als erzählenden Präsens noch einmal Bild und Urbilder — Fisch, Piemont, den Ribera und ihre drei Schicksale — in syntaktisch ebenso reicher wie übersichtlicher Gliederung zusammen und drückt so das Siegel auf den ebenso kunstvoll wie durchsichtig gebauten Bildzusammenhang des Kapitels. —

Wir lassen es bei diesen Beispielen bewenden. Sie haben uns zweierlei gelehrt; zunächst, daß wir im „Picc. M. Ant." tatsächlich auf einer ganz neuen stilistischen Basis stehen, indem das dichterische Bild hier die inhaltliche Rolle übernommen hat, die das stoffliche Symbol in „Malombra" spielte. Wie diese Stiltatsache mit dem Inhalt und dem geistigen Horizont des Buches zusammenhängt, erörterten wir schon (ob. S. 155 ff.); wenn wir nun noch auf das formale Ergebnis selbst einen Blick werfen, so kennzeichnet uns der Stil der Bildhaftigkeit die statische Haltung dieses Buches gegenüber der Dynamik der „Malombra"; Anschaulichkeit ist an Stelle von Handlung getreten, Ruhe an Stelle von Bewegung. Die Ruhelosigkeit der „Malombra" bedingte zwar nicht geradezu das Symbol, aber sie duldete es; die sinnfällige Anschaulichkeit des „Picc. M. Ant." bedingt das Bild. Wenn in „Malombra" eine Anschauung, ein bildlicher Anblick geschaffen werden sollte, so mußte dafür zuvor ein theatralischer Rahmen geschaffen werden, es mußte ein Übergang aus der epischen in die dramatische äußere Form vorangehen (ob. S. 75 ff.): dies Bildhafte ist im „Picc. M. Ant." aus der Bühnenform erlöst und selbst zur Lebensform geworden. Ein Symbol steht zu seinem Gemeinten nur im indirekten Verhältnis; es kann das Gemeinte nie ganz erfassen, immer bleibt ein geheimnisvoller Rest, niemals wird ein symbolisches Gleichnis ganz durch dasjenige Ding erfüllt, dessen künstlerische Form es ist (s. ob. S. 133; u. S. 178); und diese distanzierende, andeutende Eigenschaft des Symbols schafft Unruhe, die Unruhe des nie ganz zu erfüllenden Lebens. Das Bild dagegen steht seinem Urbilde in vollkommenem Gleichgewicht gegenüber und erzeugt dadurch die wohltuende begrenzte Ruhe des klassischen Stils.

Die inhaltliche Bildhaftigkeit des „Picc. M. Ant." ist das erste Ergebnis unserer Betrachtung. Das zweite und für uns weit bedeutsamere aber ist, daß dieser Stil der Bildhaftigkeit seine eigene Überwindung durch ein höheres Prinzip der Form schon in sich trägt. Wir sahen nämlich, eine wie gesteigerte Bedeutung Worte als solche, an eindrucksvollen Stellen wiederholt und nach Bedarf abgeändert, in den Titel und an den Schluß gestellt, ja sogar als Wortwitz und Kalauer verwendet, in diesem Stil gewonnen haben. Daß die betreffenden Worte hier meist bildhaft gebraucht waren, ist speziell für die Kunstart dieses Werkes bezeichnend; aber wichtig über dieses eine Werk hinaus ist es, daß durch die Technik der artikulierten, beseelten Wortwiederholung eine Verinnerlichung und Vereinheitlichung des Kunstwerks auf stilistischem Wege herbeigeführt wurde, die alle innewohnende Disparatheit der erzählten und verbildlichten Einzeldinge überwand. Der allzu nüchterne Bericht von einer Dienstentlassung wurde durch seinen scheinbar heterogenen Titel mit einer vorhergegangenen poetisch-intimen Stelle verknüpft und bekam hierdurch selber die poetisch-intime Färbung, die das Buch in seinen Hauptteilen bestimmt; die peinliche und inhaltlich letztlich gleichgültige Spionage eines schlechten Kerls wurde durch die mit wechselnden Epitheta kunstvoll belebte bildliche Scherzbezeichnung des Spions zu einer zierlich-grotesken Wirkung erhoben und somit der zweiten wesentlichen Stilschicht des Buches, der burlesken, eingeordnet, die mit jener idyllischen kontrastiert. Daß die bildliche Funktion nicht etwa Vorbedingung für solche stilfärbende Wirkung eines Wortes ist, sei noch an einem Beispiel gezeigt. In dem Kapitel „Con gli artigli" (II, 4) ist die brutale politische Haussuchung bei Franco Maironi geschildert worden; es ist kein sachlicherer, praktischerer, natur- und gefühlsfernerer Bericht denkbar als diese Schilderung. Nun ist alles überstanden, das Kapitel könnte abschließen; aber es folgt eine Art Epilog, dem man eine eigene Überschrift „bisbigli" geben könnte: das Geflüster der Umwelt über die unerhörten Vorgänge ist Gegenstand dieses höchst poetischen Epilogs. Es flüstern erschrocken die Bewohner von S. Mamette; boshaft flüstern in Brescia die Marchesa Maironi und ihr österreichischer Helfershelfer; und endlich — „gli ultimi bisbigli non furono umani": es flüstern nun die Baumwipfel um Francos und Luisas Haus, und sie flüstern

von einer Zukunft, die den Menschen noch verhüllt ist (p. 176 bis 181). So geht alles erregte irdische Getreibe — wie in rhythmisch bewegten Versklang statt der bisherigen Prosa — in ein zuerst menschliches und dann nicht mehr menschliches Geflüster aus; alles Aktionshafte und allzu Alltägliche des Kapitels löst sich auf in eine Sphäre von Welthaftigkeit, in eine reinere künstlerische Luft; und diese starke Wirkung wird nicht so sehr durch den poetischen Gedanken dieses Epilogs selber erreicht, als vielmehr durch die betonende, gliedernde, mahnende, immer erneute Wiederholung des jeweils semasiologisch etwas abgewandelten Wortes „bisbigli", das ihn beherrscht. Eine solche Stilistik ist aber nur möglich, wenn der erzählte Inhalt als solcher — so kraftvoll und bedeutsam er auch gerade im „Picc. M. Ant." ist — vom Dichter doch nicht mehr als das Ausschlaggebende empfunden wird, sondern vielmehr die formalen Zusammenfassungen, zu denen er Anlaß gibt. Indem die jeweils suggestiven Worte wie ein Gliederwerk über die von Bildern begleitete Stoffmasse des Buches verteilt sind, stimmungweckend, kontrastschaffend, deutend und andeutend, erzeugen sie im weitesten Umfange eine Spannung zwischen Inhalt und Form, die unter Umständen das ganze Buch durchwirkt als seine eigentliche künstlerische Wirkung; und da durch diese formal und wortmäßig erzeugte Spannung jeweils das Bewußtsein von vorhandenen poetischen, seelischen, stimmungsmäßigen Unterströmungen geschaffen wird, die selber im Erzählten und den es begleitenden Bildern nicht ausgesprochen sind, so erkennen wir Wirkung und Bedeutung dieser formalen Spannung als symbolisch.[106] Während wir also am Anfang dieser Erörterung (ob. S. 140 f.) eine spannende und formale Nebenwirkung inhaltlicher Symbole feststellten, haben wir nun auf einer höheren Stufe eine symbolische Wirkung der formalen, wortmäßigen Spannung selber gefunden. Dieser formale Symbolismus nun spielt in dem inhaltlich unsymbolischen „Picc. M. Ant." zwar noch nicht die stilistische Hauptrolle, aber doch schon eine große Rolle; wir sehen nun, daß es nicht angängig wäre, diesen Roman, trotz seines „innermenschlichen" Stoffes und seines bildhaft durchsichtigen Stils, ohne weiteres der „zweiten Romanstufe" (ob. Kap. I) zuzuteilen; vielmehr stellt er nur innerhalb des Fogazzaroschen, von Anfang an auf Symbolismus gestellten Stils die zweite Stufe dar, und

enthält diejenigen stilistischen Elemente in sich, die über ihn hinaus auf eine dritte Stufe, die des eigentlichen Formsymbolismus, führen.

Vor dem Erklimmen dieser dritten Stufe hatte aber der Dichter noch einen Weg zurückzulegen, der im Zusammenhange der Entwicklung seines Kunststils ein Irrweg — wenn auch wohl ein unvermeidlicher — zu nennen ist, und dessen für uns sichtbare Etappen die Romane „Piccolo Mondo Moderno" und „Santo" sind. Hier stehen der schon raffiniert entwickelte symbolische Stil und die noch nicht überwundene, sogar zur Tendenz gesteigerte, pragmatische Absicht einander schroff gegenüber und hemmen gegenseitig ihre Wirkung. Die „klassische" epische Kunst stand dem Dichter nach dem einen großen Wurfe nicht mehr zu Gebote, die „lyrische" war noch nicht erobert. — Zum Schluß des Abschnitts sei die Eigenart dieser stilistischen Zwischenperiode erläutert an einem für ihre Vorzüge und Mängel gleich bezeichnenden Beispiele, dem „Caffè del commendatore" aus „Picc. M. Mod." (cap. 4).

Das in Frage stehende Kapitel ist von großer Länge und zerfällt in mehrere Unterabteilungen: dies die von „Picc. M. Mod." ab durchgeführte endgültige Einteilungsweise unseres Dichters — verhältnismäßig wenige sehr lange Kapitel, deren jedes eigentlich mehrere Kapitel umfaßt. Das sowieso schon so kompliziert gewordene Verhältnis des Titels zum Kapitelinhalt kompliziert sich hierdurch insofern noch weiter, als im allgemeinen auch der sorgfältigst gewählte Titel sich nur auf einen Teil eines so vielgegliederten und ausgedehnten Inhalts beziehen kann; rein äußerlich angesehen, gehören von nun an sämtliche Überschriften zu der Gruppe, die wir „impressionistisch" nannten (ob. S. 141). Dem Wesen nach aber sind die Titel in beiden genannten Romanen — soweit sie nicht rein gegenständlich sind (s. ob. S. 143) — nur noch symbolisch, nicht mehr bildlich; sie sind sogar teilweise von einer gewissen pathetischen und prunkvollen Symbolik — „Nel turbine di Dio", „In lumine vitae" —, die aber mit dem jeweiligen Inhalt nicht immer so fein zusammenklingt und ihm nicht so wesentlich ist, wie die schlichtere Symbolik der älteren Werke dem ihrigen — von den Bildern des „Picc. M. Ant." zu schweigen. — Von anderer Art ist das Titelwort „Il caffè del commendatore"; es ist ein „Scherzsymbol", und das im Symbol Gemeinte ist zwar

ernsthaft, aber nicht von wesentlicher Bedeutung im Rahmen des ganzen Buches. Das Symbolding ist hier eine immer wieder servierte und immer wieder noch nicht ausgetrunkene Tasse Kaffee; das im Symbol Gemeinte ist der wechselnde Seelen- und Nervenzustand eines alten Diplomaten während einer langen Reihe dienstlicher Visiten; das tatsächlich Erzählte sind diese Visiten selbst, die von sachlichen, zum Buche gehörigen Angelegenheiten handeln. Diese drei Bereiche spielen nun kunstvoll ineinander. Schon im ersten Teil des Kapitels haben wir den commendatore in mehreren Gesprächen und Audienzen als einen geduldigen und gütigen Menschen und klugen Diplomaten kennen gelernt (P. M. M. p. 201. 208); später werden noch — immer in Parenthese — die Eigenschaften feiner Liebenswürdigkeit, ängstlicher Vorsicht, eines erwärmenden Lachens, und endlich einer leichten Neigung zu Schönrednerei und Neugierde namhaft gemacht (p. 239 f. 248 f. 254. 261): alles Kleinigkeiten, die eine Nebenperson des Buches betreffen und so ausführlicher Behandlung kaum wert gewesen wären. Um ihre Darstellung also künstlerisch zu rechtfertigen, führt der Dichter die Tasse Kaffee ein, und es wirkt nun durch das ganze Kapitel das scherzhaft gefaßte Moment angespannter Nerven, die im Gedanken an das immer noch bevorstehende Kaffeetrinken gelöst werden. — Gleich zuerst bestellt der alte Herr sich seinen Kaffee; aber zwei Besuche hindern die Ausführung des Befehls, weil drei Tassen in den Augen der Haushälterin zu viel gewesen wären. Nachher will sie den Kaffee bringen — ihr Herr ist für sie in seiner Überlastetheit und Güte ein hilfsbedürftiger „povero santo Giobbe“ (p. 245); aber auf der Treppe begegnet ihr ein guter Bekannter und trinkt die Tasse aus. — Die Nerven fangen an zu rebellieren, der Kaffee ist nicht länger entbehrlich — unglücklicherweise ist ein gerade einsetzendes Gespräch über den Sozialismus zu wichtig, um eine Unterbrechung zu dulden. Es folgt der Besuch eines Mannes, dem die Haushälterin seiner Irreligiosität wegen keinen Kaffee gönnen mag, so daß sie erst seinen Abgang abwartet. Dann reagiert der commendatore angesichts des folgenden besonders wichtigen Besuches seinerseits nicht auf ihre stumme Frage, ob sie nun den Kaffee bringen solle. Endlich — nachdem die Haustür sich hinter dem letzten Besucher geschlossen hat — kommt der Kaffee und wird mit Wollust geschlürft; dann muß das Kaffeebrett noch

als Anlaß dienen, die schwatzhafte Haushälterin wieder hinaus zu befördern, die endlich doch das letzte Wort behält; das letzte Wort des Kapitels aber ist „caffè". — Die Tasse Kaffee ist also in der Tat „Hauptperson" des Kapitels, in dessen Titel sie mit Recht figuriert, mit dessen Gehalt sie aber innerlich nichts gemeinsam hat.[107] Das Symbolding erwächst hier über einem konträren Gedanklichen, verdeckt die Risse der Konzeption, saugt alles Leben des Gedanklichen und des Sachinhalts gleichsam in sich hinüber — und läßt somit den Inhalt des Kapitels entleert von dem Interesse, das er beanspruchen müßte, zurück: der Leser wartet im Grunde nur immer von einem zum anderen Erscheinen der Tasse Kaffee. Dies Mißverhältnis aber ist kein Zufall, kein einmaliges Mißgeschick des Dichters, sondern ist die unvermeidliche stilistische Folge des Mißverhältnisses zwischen der tatsächlichen Unbedeutendheit des hier Erzählten und der Bedeutung, die der Erzähler ihm beilegt. Der Kapitelinhalt ist — auch im Rahmen des Buches — mehr episodisch als innerlich wesentlich; das Symbol, das seine hohe dichterische Aufgabe darin haben soll, Wesentliches, ja das Wesentlichste und eben deswegen Unaussprechbare, künstlerisch zu formen, wird hier zum Formscherz verselbständigt und erniedrigt; so mußte es das Unwesentliche, dessen künstlerische Stütze es sein sollte, vielmehr überwuchern und es so erst vollends in seiner Unwesentlichkeit bloßstellen. Weil im „Piccolo Mondo Moderno" — und dann gar im „Santo" — die erzählten Gegenstände zwar nicht mehr von ehrlicher Gegenständlichkeit wie im „Piccolo Mondo Antico", aber auch meist noch nicht von wirklich irrationaler Innerlichkeit sind, deswegen mußte ein an sich noch so reizvoller und kunstvoll durchgeführter Symbolismus in diesen Büchern seinen künstlerischen Sinn verfehlen; er traf nebenaus ins Leere und blieb als hohle Form allein übrig. Erst Gehalt und Stilkunst zusammen machen in gegenseitiger Zugehörigkeit ein wirkliches Kunstwerk aus.

3. Im „lyrischen" Romanstil. (Leila). — Folgerungen.

Fogazzaros Kunstübung schien also in einer selbstgebauten Sackgasse sich festgelaufen zu haben. Seine künstlerische Stoffwelt war durch tendenziöse Bestrebungen entstellt; sein Stil

schien zu einem virtuosen Spielen mit einst von ihm selbst geschaffenen Mitteln entartet zu sein. Eine gewisse Lähmung hemmt den Gang von Handlung und Darstellung im „Santo"; eine gewisse Müdigkeit scheint den Dichter zu hindern, sein Füllhorn künstlerischer Reize von neuem auszuschütten. Das Buch als dichterisches Ganze ist — trotz großer Schönheit im einzelnen — kurzerhand als trocken zu bezeichnen. Da gab es nur ein Heilmittel: Rückkehr in die Welt der menschlichen Seele, aus deren Geheimnissen unser Dichter von jeher seine eigensten Kräfte sog, und zwar nun endgültiges Begreifen dieser Welt der Seele als Element der größeren Welt des Alls, Fassen des Innermenschlichen als begrenzten und in seiner Begrenztheit unerlösten Bezirk des Welthaften, des „Lebens" selbst. — Diese seine letzte Aufgabe, die aber nichts als die Erfüllung seiner gesamten dichterischen Lebensaufgabe war, hat der Dichter noch im Alter gelöst, und damit seinen symbolistischen Stil auch erst zu der Erfüllung gebracht, die bisher trotz aller Entwicklung noch unerschlossen in ihm geruht hatte: selber der Ausdruck des eigentlichen Hauptgehaltes einer Erzählung zu sein, nicht nur einzelne Teile zu gestalten, nicht in rationale Bildhaftigkeit zu verflachen, nicht im selbstgenugsamen wesenlosen Formalismus zu erstarren; vielmehr taucht aus dem inzwischen gewonnenen Prinzip des worthaften Formsymbolismus das fast verloren gegangene Geheimnis, das Irrationale, nun endgültig in künstlerischer Gestaltung auf.

Wir stehen hiermit an dem Punkte, auf den die ganze bisherige Darstellung zugegangen ist, und eben deswegen können wir uns der „Leila" gegenüber den Beweis des Gesagten durch Einzelinterpretation ersparen: in der Hauptsache nämlich haben wir diesen Beweis vorweggenommen. Die inhaltlichen Nachweise unseres dritten Kapitels über den irrationalistischen Kunststil zusammen mit unserer jetzt gewonnenen Einsicht in die formale und symbolistische Spannungsgewalt des dichterisch bedeutsamen Wortes bei Fogazzaro ergeben das Wesen des Symbolismus, der in „Leila" zur Erfüllung gekommen ist. „Leila" aber in erster Linie hatte uns den Stoff geboten, um die Mittel jenes Kunststils zu studieren, und Stoff und Form einer Dichtung bedingen einander: wenn sich erst in diesem letzten Werke der Formsymbolismus Fogazzaros in seiner vollen Blüte entfaltet hat, so liegt das wesentlich auch daran, daß erst hier die

Konzeption nach Gedanken- und Stimmungsgehalt sich ohne nennenswerten Rest mit den Voraussetzungen und Forderungen jenes Symbolismus deckte, den er bis dahin nur an nicht ganz entsprechenden Stoffen erprobt hatte. Das gerade war das eigentliche Ziel unserer ganzen Betrachtung: zu zeigen, daß es sich bei diesem Stil nicht um ein mehr oder weniger lernbares Virtuosentum handelt, um sprachliche Mittel, die bei genügender Gewandtheit mehr oder weniger von jedem und überall angewandt werden könnten; sondern daß diese Kunst nach Inhalt und Ausdruck das Ergebnis einer menschlich und dichterisch sehr bestimmten und nicht alltäglichen Individualität ist, und daß dieser Künstler selbst ein ganzes Leben brauchte, um endlich an derjenigen Stelle anzulangen, wo Gesinnung, Gehalt und Stil bei ihm zur längst umkämpften Einigung durchgedrungen waren. — Wir beobachten beispielsweise, daß in „Leila" jene Methode nun durchgeführt ist, das Titelwort am Kapitelschlusse oder an bedeutsamer Stelle im Text betont zu wiederholen.[108] Hierin muß man nicht etwa die bequeme Anwendung einer längst ausgebildeten formalistischen Technik sehen: sondern es besagte jedesmal eine dichterische, mit rationalen Mitteln nicht auszurechnende Tat, diejenige Stelle zu spüren, an der das motivische Wort wirksam sein mußte, an der es ausstrahlte und dem ästhetischen Eindruck befahl; vor allem aber konnten solche fruchtbaren Stellen dem Dichter sich überhaupt nur immer wieder darbieten, weil nun sein dichterischer Plan und Stoff von der Art war, daß er den durchaus geheimnisvollen Forderungen solcher Formsymbolik entgegenkam. Wären symbolistische Stilmittel dieser und anderer Art hier nur noch einmal nach ausgebildeter Manier angewendet, so verdiente das Buch den Ruf, den es in der Tat zu genießen scheint: ein schwächliches Alterswerk zu sein, das der Dichter lieber hätte ungeschrieben lassen sollen. In Wirklichkeit hat aber vielmehr Fogazzaros Kunstauffassung und Stil erst hier ihren eigentlichen Sinn und sozusagen ihre Verwirklichung gefunden, und ich glaube behaupten zu dürfen, daß, wenn man „Leila" ablehnt, man damit die innere Richtung und Entwicklung seines gesamten Kunstschaffens ablehnt.[109] Inhaltreicher, ja auch — infolge der größeren Natürlichkeit der geschilderten Personen und infolge des historischen und politischen Hintergrundes — kräftiger und männlicher ist „Piccolo Mondo Antico"; aber dichterischer,

zarter, originaler ist „Leila“; und das ist doppelt zu bewundern, da der Dichter diese jugendlich-leidenschaftliche, freilich auch von reifer Anschauung und Lebensweisheit gesättigte Dichtung als nicht nur alter, sondern trauriger, im öffentlichen Kampfe geschlagener, von Altgläubigen wie Fortschrittlern gleichermaßen desavouierter Mann geschaffen hat. Seine Niederlage als Politiker war sein Sieg als Künstler: die kirchenpolitische Tendenz, in der er zu verflachen gedroht hatte, verschwand zwar nicht mehr völlig, aber sie machte inhaltlich eine tiefe Läuterung durch (s. u. S. 183 ff.) und sie trat künstlerisch durchaus in die zweite Linie, so daß ihm eben in dem gewaltsamen Zurückgeworfensein auf sich selber endlich sein innerlichstes und dichterischstes Kunstwerk gelang. Er schuf nun den äußerlich handlungsarmen, innerlich um so bewegteren Roman, den Roman menschlicher Seelen und ihres Aufgehens im Naturhaften, Kosmischen, Göttlichen; und er schuf damit seinem längst vorbereiteten und geübten Stil endlich den eigensten Bereich: der Stil ist nun „lyrisch“ geworden, ohne deswegen weniger erzählerisch und romangemäß zu sein.

Wir dürfen uns, wie gesagt, die Einzelnachweise hierfür ersparen, und haben statt dessen die Gelegenheit, einige allgemeine, bisher zurückgehaltene Bemerkungen über das Fogazzarosche Symbol nun zu machen, da es uns erst jetzt in seiner Reinheit vor Augen steht. Von Wesenseigenschaften — Kategorien — dieses Symbolismus lernten wir bisher die Irrationalität und die materiale sowohl wie formale Spannung kennen; wir fügen nun noch diejenigen der Dynamik, Anschaulichkeit und Religiosität hinzu; alle von jeher in Fogazzaros Symbolismus angelegt, aber erst im „lyrischen“ Stil zur Entfaltung gekommen und wirklich an ihrer Stelle.

α) Dynamik.

Unter „Dynamik“ des künstlerischen Symbols wollen wir eine besonders geartete Steigerung der materialen symbolischen „Spannung“ verstehen, die diese erst in ihrer ganzen Lebendigkeit erweist. Das Symbol steht ja seinem Gemeinten nicht nur gegenüber, sondern hängt in sehr tiefem Sinne mit ihm zusammen; es tritt für jenes ein, drückt es aus, vertritt es nicht nur äußerlich, wie die Allegorie das von ihr Gemeinte, steht auch nicht nur als erleuchtendes Widerspiel oder als künst-

lerischer Schmuck neben ihm wie das Bild neben seinem Urbilde. Es ist somit — obwohl etwas ganz anderes als das gemeinte Ding — doch geradezu ein Stück Leben von ihm; die dingliche, materiale Spannung, die es erzeugt, bedeutet eben, daß dieser lebendige Zusammenhang zwischen Symbol und Urbild fühlbar wird. So kann denn das Symbol sich geradezu zum Träger der Funktion des Gemeinten steigern; es übernimmt dann im Rahmen des Kunstwerkes diejenige Wirksamkeit, das Fungieren, die Aktivität — also nicht nur das passive Angeschautwerden —, die das Gemeinte selbst, da es künstlerisch unausgedrückt bleibt, nicht ausüben kann. Das Symbol „handelt" im Rahmen des Kunstwerks für das von ihm Bedeutete, wie man geradezu sagen kann. — Ein Gewitter etwa symbolisiert die verborgene elektrische Seelenspannung innerhalb einer Gesellschaft. Dies tut es, indem es in seinem Aufsteigen, Losbrechen, seinem Höhepunkt und allmählichen Abziehen ganz für sich geschildert wird; dazwischen zieht sich, scheinbar seinerseits ganz für sich, stückweise und durch andere Vorgänge unterbrochen, der mehr verhüllende als aufdeckende Dialog zwischen den Personen, in deren Innerem, unausgesprochen, vom Dichter gewußt, von den Sprechenden selbst nur geahnt, gefürchtet, unterdrückt, die unheimliche, „gewitterschwangere" Stimmung gärt, auf- und absteigt, abklingt (s. Mal. p. 107 u. 118 ff.). — Diese Stimmungsentwicklung — obwohl das eigentlich „Bestimmende" der ganzen Reihe von Vorgängen — käme also kaum zur Erscheinung, wenn nicht der gleichzeitige Naturvorgang als künstlerischer Funktionsträger das innere Toben in seinem Auf- und Abschwellen darstellte. Demgegenüber würde ein Bild, ein Vergleich, von der im symbolistischen Verfahren verschwiegenen Grundtatsache vielmehr ausgehen müssen; es wäre zu berichten: „so und so war den einzelnen Personen zumute, so und so steigerte sich die Gegensätzlichkeit, die Verwirrung...", und nur ergänzend, nicht eigentlich gestaltend, könnte hinzugefügt werden: „so wie ein Gewitter aufsteigt..." Also rein statisch, ruhend, hielte sich das Bild neben dem direkt in seiner Entwicklung geschilderten inneren menschlichen Zustand. Von diesem bliebe dann, da er irrational ist, vieles beiseite; nicht nur verborgen wie im Symbol, sondern ganz verschwiegen und verschwunden, und zwar eben das, was das Symbol herauszustellen und zu agieren befähigt ist. — Man sieht, daß zum Zwecke dieser

speziell dynamischen Funktion solche Symboldinge ausgewählt sein müssen, die selber einen sich abwickelnden Vorgang darstellen. Die einfachsten Fälle sind diejenigen, die man die psychophysischen nennen könnte, indem der Körper ausdrückt, was in der Seele vorgeht, der Körper also — im Spiel der Gesten usw. — für die Seele handelt; die nächst einfachen sind in Bewegung befindliche Gegenstände, bzw. abrollende Vorgänge in der Natur wie das Gewitter; von besonderer Feinheit Fälle, die jene drei Kategorien — das Körperhafte, Dinghafte, Naturhafte — vereinigen: hierfür noch ein Beispiel. — Lelia hatte einen Brief an Donna Fedele geschrieben, das Dokument des — wie sie meint — endgültigen Sieges ihres Stolzes über ihre Liebe. Sie will das Schriftstück im Garten noch einmal durchlesen; ihre Nerven beruhigen sich „...im frischen Winde, im Wogen des reifen Grases, im unaufhörlichen Murmeln der Riderella". — Wie ein Kranker nach überwundenem Anfall zum Bewußtsein der „cose circostanti" zurückkehrt und noch nicht recht weiß, ob er wacht oder träumt, so sitzt sie lange mit dem ungelesenen Brief im Schoße. — „Das Blatt glitt ihr aus den Händen, fiel ins Gras. Sie fühlte es und bewegte sich nicht. Etwas anderes glitt aus ihrem Geiste, sie stimmte weder zu, noch wehrte sie sich dagegen. Sie beugte sich nieder, hob den Brief auf, begann ganz langsam, ihn zu zerreißen, von einer Ecke her. Weiter und weiter riß sie und betrachtete das Gras mit Augen voll Traum. Im Zerreißen gewann sie das Bewußtsein davon wie von einem gewichtigen Vorgang, der die Gleichgültigkeit der cose um sie her sonderbar erschienen ließ, das Schwanken der vom Winde bewegten Gräser, unaufhörlich wie vorher, das Murmeln des Wassers, ruhig wie vorher." — Sie hat den Brief zerrissen und springt auf. — „Sie hob die Stückchen des zerrissenen Briefes auf und streute sie in die Riderella, sie betrachtete sie, wie sie dahinglitten, bis alle Zeugen des Vorganges, durch den sie den Brief vernichtet hatte, verschwunden waren; denn ihr schien es, als würde dadurch die Handlung selbst und ihr geheimer Sinn ungeschehen gemacht..." Gleich darauf schließt der Abschnitt (L. p. 297 f.). — Eine echt symbolische Stelle. Der eigentlich gemeinte Vorgang, Lelias endgültige innere Wandlung, bleibt fast unerwähnt, denn er vollzieht sich ja halb unbewußt in ihr, und, soweit sie ihn fühlt, gegen ihr heftiges Widerstreben; erzählt wird statt dessen das

nur halb willkürliche Spiel der Hände, die den entscheidenden Brief zerreißen, und das Fortschwimmen der Papierstückchen im Flusse.[110] Auf drei gleichzeitig sichtbare objektive Handlungsebenen ist hiermit die verschwiegen und unsichtbar im Inneren ablaufende seelische Handlung projiziert: die Ebene der körperlichen Bewegungen — der zerreißenden Hände; diejenige der umweltlichen Dinglichkeit — des zerrissenen Briefes; und diejenige des Naturgeschehens — des gleichmütigen Wehens der Gräser und Murmelns der Wellen, die dann doch, obwohl wie immer an den äußeren menschlichen Vorgängen unbeteiligt, die dreifache symbolische Handlung zu Ende führen, indem sie die Papierstückchen mit sich davontragen.

β) Anschaulichkeit.

Schon die Spannung zwischen künstlerischem Symbol und Gemeintem, in noch höherem Grade aber die speziell dynamische Fähigkeit des Symboldinges, scheint — immer unter Wahrung der grundlegenden materialen Andersheit des Symboldinges gegenüber dem Gemeinten (s. ob. S. 133) — eine bestimmte Art von wesensmäßiger formaler Verwandtschaft zwischen beiden zu besagen, einen Seinsbezug, der sich mit materialer Andersheit durchaus verträgt. Es scheint, als wäre das Fogazzarosche Symbol — wenigstens in gewissen Fällen — nichts anderes als eine Seinsart des Gemeinten selbst, und zwar seine Art, auszusehen, sich darzubieten, die Wirklichkeit des Gemeinten also, sein eidos, seine eigene „Form".[111] Man kann in diesem Zusammenhange daran denken, daß für den Katholiken — und Fogazzaro ist Katholik — eines der wichtigsten (wenn auch nicht künstlerischen) Symbole, Wein und Brot, Christi Blut und Leib ja tatsächlich ist, nicht nur bedeutet[112]; das könnte geeignet sein, den offenbar vorhandenen wesentlichen Unterschied zwischen jeder anderen dichterischen Verweisungsart — Allegorie, Gleichnis, Bild, Metapher — hier und dem Symbol dort auf tiefer liegende Wurzeln zurückzuführen. Jene Streitfrage, ob Wein und Brot Leib und Blut „sind" oder nur „bedeuten", wäre hiernach für den Symbolismus irrelevant, sofern das Symbolhafte an Wein und Brot in jedem Falle nur das wäre, daß sie wie Leib und Blut „aussehen", es „darstellen". Sollte aber dieser Gedankengang zu weit führen, dessen Auswirkung geradezu der Grundsatz wäre: die Form eines Dinges ist sein

Symbol — eines steht jedenfalls fest: Anschaulichkeit ist einer der Wesenszüge des Fogazzaroschen Symbolismus; und — um in dem eben angedeuteten Zusammenhange noch für eine kurze Frist zu verweilen — diese symbolische Anschaulichkeit ist ein ausgesprochen katholischer Wesenszug.

Alles, was wir im Laufe unserer Betrachtungen an Symbolen bei unserem Dichter gefunden haben, war anschaulicher oder doch sinnfälliger Natur. Alle diese Naturstimmen, diese ausdrucksvollen Landschaften, diese Körperbewegungen, diese lebenden und sprechenden Dinge, diese Lieder mit und ohne Worte, ferner Spiele, Träume (Mist. p. 15 f.), Orakelsprüche (L. p. 81 f.), gespenstische Erscheinungen; die große Vision des Santo, beherrschendes Symbol eines ganzen, sonst allzu sehr im Abstrakten verbleibenden Buches (s. Picc. M. Mod. 422 ff.); dann auch sprechende, komische oder sonstwie ausdrucksvolle Namen; sprachliche Erscheinungen wie das vergegenständlichende Präsens; endlich und vor allem das große Gebiet des Formsymbolischen im höheren Sinne, wie Fogazzaro es verwendet, die an rhythmisch bedeutsamer Stelle oder im Titel durch ihren suggestiven Klang wirkenden Worte, Sätze, Zitate: alle diese Symbolgruppen haben das eine miteinander gemeinsam, daß sie anschaulich im weiteren Sinne des Wortes, also sinnfällig, den Sinnen unmittelbar zugänglich sind; sie übertragen das durch sie Bezeichnete auf eine Ebene unmittelbarer sinnlicher Erlebbarkeit, ziehen es aus dem irrationalen Bereich heraus, in dem es verborgen war; es sind durchweg erhellende, nicht verhüllende Symbole; Klärung nicht Verdunkelung, Entschleierung nicht Verschleierung ist das künstlerische Ziel dieses Symbolismus. Daher sind Fogazzaros Symbole auch Einzelgegenstände bzw. Einzelworte, die in sinnlicher Begrenzung einem Allgemeinen und Vielfältigen gegenüberstehen. — Ganz zur Geltung kommen konnte dennoch diese Grundeigenschaft erst im Stile der „Leila", deren Gegenstände von rein irrationaler, seelischer Natur sind: denn nur solche Gegenstände sind durch sinnliche Einzeldinge in einem Augenblick umfassend darstellbar[113]; rationale nur im räumlichen Nebeneinander und zeitlichen Nacheinander, also in Bildern, die aneinandergereiht die nebeneinandergestellten oder nacheinander abrollenden rationalen Vorbilder begleiten. Die Abkehr vom Dialektischen und damit von der gedanklichen Auseinandersetzung, wie wir sie in unserem dritten Kapitel bei

Fogazzaro festgestellt haben, die wachsende Einsicht, daß das gesprochene Wort unfähig sei, Menschen einander letztlich anzunähern, Leben letztlich aufzudecken, dafür das Eintreten des begrifflich unfaßbaren Lebens der Seele und der Natur — alles dies war also bei Fogazzaro Voraussetzung für das endgültige Durchdringen seines anschaulichen Symbolismus: Anschaulichkeit trat an Stelle der Dialektik; Verstehbarkeit — die ja immer einen Rest von Unverstandenem läßt — an Stelle der Begrifflichkeit.

Eine solche Anschaulichkeit ist aber nicht möglich ohne Nähe zum Dinghaften, ohne ein unausgesetztes dichterisch-intuitives Verhältnis zu den irrationalen Dingen selbst, deren Ausdruck das Symbol jeweils ist. Für eine solche Kunst sind die Symbole nicht „Bildwelten, deren . . . Ursprung in einer autonomen Schöpfung des Geistes selber zu suchen ist“ [114], sondern sie sind vom Dichter in ehrfürchtiger Haltung gegenüber dem gemeinten Seienden selber „ausgewählt“, um es möglichst zu veranschaulichen. Dies hat nicht direkt mit unserer vorherigen Frage zu tun, ob das Symbol gelegentlich nur die Form des Gemeinten sei; wohl aber war es der Gesichtspunkt, unter dem wir vorhin den Symbolismus Fogazzaros „katholisch“ (vielleicht könnte hinzugefügt werden „romantisch“) nannten. Hierüber also seien noch wenige Worte gestattet. In den Einzeldingen sieht und hat der Katholik auf Grund seiner philosophischen Vorbedingungen das Sein selber, und so kommt er zu seinem naturhaften, nicht supranaturalen Symbolismus: eben weil ihm die Welt nur ein Abbild oder eine Ausstrahlung Gottes ist, eben weil er hier nur „durch einen Spiegel in einem dunkeln Worte“ sieht, eben deswegen muß für ihn ein Symbol sinnfällig sein. Das katholische Weltbild ist dinghaft und sinnlich eben infolge seiner Transzendenz und des dauernden Strebens nach ihr — im scharfen Gegensatz zur Dingfremdheit des Idealismus. Hierher rührt die Saftigkeit und Bildhaftigkeit der Sprechweise etwa des Thomas trotz aller ihrer Begrifflichkeit. „J'admire toujours cette vertu matérielle dans la foi catholique“, sagt Suarès von einem anderen der größten katholischen Schriftsteller. [115] — Über die Nähe des eucharistischen Symbols zu seinem Gemeinten sprachen wir schon vorhin. Dagegen hat wieder das „Kreuz“ mit dem Leiden Christi nur insofern zu tun, als dies Leiden sich in der äußeren Form einer Kreuzigung vollzog; wenn dann dies

Symbol eines menschlichen Leidens seinerseits auf spirituale Dinge, etwa die vier Dimensionen der caritas, umgedeutet wird, so wie Fogazzaro selbst dies aus Thomas und Rosmini anführt (Disc. p. 251), so liegt doch immer jene im ursprünglichen historischen Vorgang begründete Sinnfälligkeit bei Symbolding und Gemeintem zugrunde.[116] Mit diesem nicht künstlerischen Symbolismus scheint mir der höchst künstlerische des Fogazzaro die Natürlichkeit und Gegenständlichkeit, die Anschaulichkeit gemein zu haben, die ihn immer davor geschützt haben, ins Ideologische, Formalistische oder Groteske auszuwachsen, wie es das Schicksal anderer Symbolismen gewesen ist. Ich möchte hier an den unserem Dichter so antipathischen Zola (s. ob. S. 26. 136) erinnern, der ja Naturalist eher sein wollte als war, den „visionnaire romantique“[117], einen Symbolisten außerhalb des Symbolismus. Die Gegenüberstellung sei an einem Beispiel kurz erläutert. Zola läßt seinen Mathieu Froment und dessen Marianne („Fécondité“) aus einem ganz natürlichen jungen kindergesegneten Ehepaar allmählich zu übermenschlichen Ausmaßen aufwachsen, und — das ist der Hauptpunkt — in diesem Übermenschentum erst werden die beiden Menschen selbst symbolisch, während zunächst nur ihr Name es war. Sie werden ferner nicht nur symbolisch — Sinnbilder der menschlichen Fruchtbarkeit —, sondern gleichzeitig werden sie über- und unnatürlich, typisiert, formalisiert. Die Zahl ihrer Kinder wird biblisch, und sie wird im biblisch-chronistischen, vereinfachend monumentalen, also im ver u n anschaulichenden Stil berichtet[118] — fünf aufeinander folgende Kapitel beginnen mit den identischen Worten: „Vier (bzw. zwei) Jahre gingen vorüber; und während dieser vier (zwei) Jahre hatten Mathieu und Marianne noch zwei (ein) Kinder, eine Tochter (bzw. einen Sohn). Und jedesmal... wuchs auch die Domäne Chantebled...“ (Fécond. IV, 1. 2. 3. 4. 5); und sie enden ebenfalls mit einer fünfmal identischen, die Fruchtbarkeit betreffenden Wendung. Am Ende, mit neunzig Jahren, sind die beiden Eheleute nur noch zwei riesige Schatten, zwei Begriffe in Menschengestalt, und das Symbol scheint fast in eine Allegorie[119] umgeschlagen und erstarrt zu sein, eine Allegorie von biblischer Mächtigkeit freilich, wie sie den „Quatre Evangiles“ wohl ansteht. — Ebenso verhält es sich mit dem immer unnatürlicher, ungeheuerlicher, „unbildlicher“ werdenden gemalten Bilde, durch welches die aus Künstlertum in Künstler-

wahnsinn gleitende Entwicklung des Claude in „Oeuvre“ versinnbildlicht wird. — Der wesentliche formale Unterschied gegen den Symbolismus Fogazzaros ist, daß bei Zola die Symboldinge nicht vor allem sie selber bleiben und durch sich selbst einen ihnen gegenüberbleibenden Komplex veranschaulichen, sondern sie gehen selber in diesen Komplex ein, nehmen ihn in sich auf und sind schließlich nur noch der Komplex selbst in menschlicher Gestalt. Um noch einmal Hegel zu zitieren, so ist es diese Form des Symbolismus — ein Zwischenzustand zwischen dem „vorsymbolischen“ Ineinandersein von Symbol und Gemeintem und dem echt symbolischen reinen Gegenübersein beider —, die er bei den „bald in grandioser bald fratzenhafter Art aufgespreizten“ Gegenständen der indischen Kunst findet.[120] Solche Symbole haben offenbar nicht Anschaulichkeit, sondern Unanschaulichkeit als Wesenszug, sie führen nicht zur Natur hin, sondern weisen über sie hinaus. Ich möchte einen solchen Symbolismus „idealistisch“ nennen. Der Stilunterschied zwischen beiden Dichtern wird allerdings auch noch durch den außerstilistischen Gegensatz entscheidend bestimmt, daß Fogazzaro seinen Symbolismus rein künstlerisch, Zola den seinigen mit sozial-ethischer Tendenz handhabt; Zola verfehlt übrigens gerade durch die künstlerische Vergewaltigung den außerkünstlerischen Zweck: denn wenn eine echte Ehe, eine „fécondité“ in seinem Sinne nur in dieser übermenschlichen Weise, wie er sie symbolisiert, möglich wäre, so hieße das eben, daß sie praktisch unmöglich ist.

γ) Religiosität.

Jene katholischen Elemente in der Struktur des Fogazzaroschen anschaulichen Symbolismus brauchten noch nicht für eine religiöse Grundfarbe dieses Kunststils beweisend zu sein; denn sie sind ästhetischer Natur, sie haben nicht sowohl mit dem Gehalt des Katholizismus als mit seiner Formensprache Beziehung. Anderseits ist bei einem Künstler, dessen Religiosität die Quelle seiner entscheidenden Lebenskämpfe war, zu vermuten, daß seine Kunst unter Wahrung ihrer Autonomie dennoch ihre Wurzeln irgendwo in die noch tiefer liegenden seiner Religiosität verflicht; und wir wissen bereits, daß es in der Tat so ist (vgl. ob. S. 22 f. 61 f.). Es ist so auf allen Gebieten seiner Kunstübung, und auch auf dem Gebiete, auf das unsere

Betrachtung sich hier beschränkt: Fogazzaros symbolistischer Kunststil beruht auf einem inhaltlich klar umgrenzten religiösen Fundament und ist so, wie er ist, nur geworden, weil er diese Grundlage hat.

Für den Inhalt und die Entwicklung der Religiosität Fogazzaros kann ich mich auf die Darstellung anderer berufen.[121] Für unsere Zwecke genügt der Hinweis, daß sie sich in ihrem Reifezustand als eine von rationalen Elementen scholastischer Art befreite, fast nicht mehr dogmatische, voluntaristische Mystik darstellt. Fogazzaros ursprünglichste Anlagen als Mensch und Künstler sind Gefühl, grüblerische Schau und Liebe; hier liegt sein „Urerlebnis", in der Verstandeskultur sein spätes „Bildungserlebnis". So hat er den Weg zu Gott und zur Kirche schließlich seiner Naturanlage gemäß in einer Liebe gefunden, deren willentliche Betätigung Gott selber in uns wirke; aus dieser Liebe, in der der Schmerz als Ursprung und Gärungsmittel eine theoretisch bedeutsame Rolle spielt (Asc. um. p. 90. 135. 222 f.; vgl. ob. S. 115 f.), erwuchs jenes Gefühl, mit allen beseelten und scheinbar unbeseelten Dingen auf dem gemeinsamen Wege der vorbestimmten Entwicklung zu Gott hin einig zu sein: die tiefste Wurzel seines vertraulichen Verkehrs mit den cose inanimate, wie schon früher in anderem Zusammenhange hervortrat (ob. S. 61 f.). Somit finden sich alle Gedanken-Elemente in dieser Religion zusammen, die als Form-Elemente den symbolistischen Kunststil aufgebaut haben: der Anti-Rationalismus und Anti-Intellektualismus; die Naturverbundenheit; das Schweigen der Menschen und Reden der Dinge[122]; endlich das „Leben" als kosmische Konzeption selbst, gewonnen aus der gleichzeitig evolutionistischen und christlichen Auffassung des Lebensbegriffes. — Wenn wir in Fogazzaros Gedichtzyklus „Alla Verità" (Poesie p. 388 ff.)[123] lesen, daß die Wahrheit überall sei; in den Winden, im triumphierenden Rauschen der Flammen, im Heulen des Hundes; wenn sie ihm dann in einem Gespräch mit dem Thymianblatt, auf dem seine Lippen ruhen, und mit den Wiesenkräutern, in denen er grübelnd liegt, ausgedeutet wird; bis endlich die spirituale Liebe der „diletta" ihm die Wahrheit endgültig offenbart, und zwar vermöge eines stummen gemeinsamen Eingehens „in jenes innerste Licht, das alles Licht besiegt": so finden wir also hier alle jene charakteristischen Sprech- und Lebensweisen als Träger göttlicher Wahrheit ge-

nannt, die uns im Laufe unserer Betrachtungen als Träger und Ausdrucksweisen des Fogazzaroschen Symbolismus entgegentraten. Wir dürfen also sagen, daß dieser Symbolismus in seinem inhaltlichen Zusammenhange unserem Dichter im letzten Grunde die göttliche Wahrheit selber symbolisiert; alle einzelnen in diesen Symbolen gemeinten Dinge, alle jene „unsagbaren" Bestandteile im Sein der Natur, im menschlichen Miteinandersein, im seelischen Einsamsein, sind Teilchen des umfassenden Zusammenhanges göttlicher Wahrheit, die wir schauen, ahnen, andeuten können, ja, die uns durch tausend Münder offenbart und durch tausend Geister verkörpert wird — nur eben nicht durch den menschlichen Mund in rationaler Rede und durch den menschlichen Geist in logischem Nachdenken. Denn ehe Fogazzaro die Wahrheit aus dem Munde der Gräser und in der stummen Seelenliebe der Freundin erfuhr, waren ihm — so erzählt der gleiche Zyklus — auf der Himmelsleiter die Großen des Geistes, Anselm, Thomas, Kant, auch sein Rosmini, begegnet, welche „trovavano l'altissimo Divino, le prove, il come, il quale" — aber sie stiegen abwärts; und während alle Naturstimmen ihm die Wahrheit aussprachen, war Eines ihm von vorneherein betreffs der Wahrheit, die er anredet, gewiß: „solo non sei sopra le labbra umane, e sola è falsa l'anima che sa". Der dennoch scheinbar vorhandene Restbestand rationalistischer Anschauungsweise, der in der Gleichsetzung von Gott und Wahrheit selber liegt, löst sich fast völlig auf, da diese Wahrheit, wie der Dichter sie auffaßt, eben weder mit menschlichen Worten noch Gedanken auch nur annäherungsweise erreichbar ist; es ist eine rein gefühlsmäßige Wahrheit, zugänglich nur der kindlich mystischen, anspruchslosen Schau, gestaltbar nicht direkt, sondern nur im religiös-dichterischen Symbolismus, dessen vielfältige Inhalte sich hier zu ihrer Einheitlichkeit zusammenfinden.

Wir können den im Laufe unserer Betrachtung gemachten Versuchen, Fogazzaros Symbolismus in Stufenfolgen nach verschiedenen Gesichtspunkten zu gliedern, hiernach noch die Gliederung der Hauptwerke nach den Stufen seiner religiösen Entwicklung hinzufügen.[124] Der „äußerliche", gegenständliche, oft nur den Zwecken theatralischer Wirkung dienstbar gemachte Symbolismus der „Malombra" stellt in diesem Zusammenhange eine Vorstufe dar, die noch ganz unentschiedene Stellung zu göttlichen Dingen. Der Dialog, die theoretische Erörterung im

Selbstgespräch, die aufs Gedankliche eingeschränkte abstrakte Darlegung eines Seelenzustandes sind dichterische Darstellungsformen religiöser Vorbereitung, der grübelnden Auseinandersetzung zwischen naiv-katholischem Christenglauben, abergläubischer Verehrung des „Schicksals“ und gottferner ratio — Mächten, die damals noch in der Seele unseres Dichters ungeschieden durcheinander wirkten. — Noch früher war der Spiritismus für ihn das Mittel gewesen, den Zustand halbunbewußter Religiosität in einer höchst sensitiven und phantasiereichen, aber intellektuell schlichten Frauenseele zu symbolisieren; wir sehen nun erst im gedanklichen Zusammenhange bestätigt, daß nur als Symbolträger der Spiritismus für Fogazzaro dichterisch in Betracht kam (s. ob. S. 60 f.).[125] — Wir kommen nun zur verhältnismäßig rationalsten Periode des Dichters, jenen beiläufig zehn Jahren (1887—1897), in denen er sich nach vielen Seiten hin mit der Welt des Gedankens und des Experiments auseinandersetzte; damals, als er seinen Standpunkt unter den Fittichen des rationalistisch gegründeten aber in die Wolken der Gottesmystik ragenden, auf Klarheit, die in göttliche Klarheit überging, gestellten Antonio Rosmini-Serbati fand. In dieser Klarheit erwächst der bildhaft klare, im feinsten Sinne des Wortes rationalistische Kunststil des „Piccolo Mondo Antico“; hier ist Gott gewonnen, soweit das auf Glauben gegründete klare Denken ihn gewinnen kann. Symbolistisch ist dieser Stil nicht mehr im Gegenständlichen, sondern in der Form, die als eine fein gearbeitete Schale den irdischen Inhalt in sich birgt, und — wie Gott zum denkenden Menschen — eben hierdurch in einem Gegensatz zum Inhalt bleibt. Dies ist in unserem Zusammenhange die erste Hauptstufe dieses Stils. — Nun wurde — in der Hinwendung zu praktischen Zielen, so wie sie sich als Folge der in sich tief seelenvollen Religiosität des Modernismus ergab — der Stil gewaltsam, prunkvoll, äußerlich; aber nicht mehr von jener naiven Äußerlichkeit der Vorstufe, sondern von einer absichtlichen, tendenzbetonten Hingewendetheit zur Umwelt; die Ausdrucksweise bekommt in „Piccolo Mondo Moderno“ und „Santo“ etwas Überredendes, Deklamierendes, Oratorisches. Anderseits haben wir auf dieser zweiten Stufe in höherem Grade als auf der vorigen einen symbolistischen Stil, gemäß der Religiosität, aus der er hervorwächst: denn diese hat ihren Rationalismus abgestreift; Fogaz-

zaro hat sich von Rosmini zu Loisy und Tyrrell und deren praktischer Mystik hingewendet. — Dann, nach dem Fehlschlage, entpolitisiert und verinnerlicht sich seine Mystik; sie geht auf einer höheren Staffel wieder mit dem Kinderglauben der Vorstufe zusammen — nur unendlich zarter als damals, nun ganz hingegeben dem Weben der Welt, deren geringster Bestandteil ihm nun von Gott redet, und in die er selbst sich als einen ihrer Bestandteile aufgenommen weiß. Schlichtheit und Zartheit, Anfassen von Seelen, Dingen, Natur mit den Fingerspitzen, dabei ein spirituales Feuer, in dem alle oder doch fast alle Schlacken der bloßen Gegenständlichkeit verbrennen — das ist hiermit das Wesen von Fogazzaros symbolistischem Stil geworden. Die symbolische Stilform ist nun nicht mehr Schale eines heterogenen Inhalts, sondern — wie wir sagten — sie ist gleichzeitig mit der Religiosität selber der Inhalt und Gegenstand der Kunst geworden.

Kannte Fogazzaro diese so unverkennbar hervortretenden Eigenschaften seines Kunststils — lag die formale Entwicklung, die wir von so mancher Seite betrachtet und hoffentlich anschaulich gemacht haben, in seinem bewußten künstlerischen Wollen? — Wir verneinten diese Frage schon früher einmal; künstlerische Unbewußtheit, Naivität erkannten wir sogar gerade als die glücklichste, mindestens als die kennzeichnendste Triebkraft in dieser stilistischen Kunst und ihrem Fortschreiten (s. ob. S. 133 ff.). Wenn Fogazzaro dem Roman eine eigene Stilart geschaffen hat, so hat er es gleichsam im Traume getan. Von einigen Bemerkungen über die Vor- und Nachteile prosaischer und poetischer Form abgesehen (Asc. p. 212 u. f.; vgl. Mist. p. 22. 96 u. f.), wüßte ich kaum eine theoretische Äußerung auch nur über das äußere Kleid des Stils bei diesem schöpferischen Stilisten zu nennen. Ebensowenig findet sich in seinen gelegentlichen Äußerungen über Stoff und Inhalt des Romans (Disc. p. 213; Asc. p. 215 u. f.)[126] etwas irgendwie Bezeichnendes für das, was ich seinen „Lebensroman" nenne. Um so mehr bewußt war er sich dagegen der religiösen Grundlage seiner Kunst, ihrer Verflochtenheit in seine Gottes- und Weltanschauung. Dies Fundament fordert er für den „poète de l'avenir", dessen Gestalt er gezeichnet hat (1898; s. Asc. um. p. 189—218), ohne ganz zu verhehlen, wen persönlich er gern unter diesem dichterischen Führer in die Zukunft einer zivili-

sierten Menschheit verstanden hätte — er, der so gern „mehr“ als das gewesen wäre, was er war, nicht „nur“ ein Dichter, sondern ein vates.[127] Einen vates träumt er sich für die glücklichere Zukunft, einen gelehrten und religiösen Sänger, eingeweiht in alle Geheimnisse der Natur und der Naturwissenschaft, Träger, Deuter, Verkünder jenes „Fortschritts“ im Sinne einer natürlichen Entwicklung alles Lebenden zu Gott hin — ein Ideal also, das mit gewissen ästhetischen Theorien der Aufklärung mehr Ähnlichkeit hat, als er, der Künder neuer Zukunft, gern wahrgehabt haben würde (vgl. auch ob. S. 28). — Die „Schönheit“ des religiösen Entwicklungsideals sei poetischer Gegenstand für den Sänger dieser Zukunft — bellezza morale, bellezza del Bene, bellezza del Vero (s. Asc. p. 49—96: „Per la bellezza d'un'idea“); die Kunst selber ist geradezu Element dieses Plans der göttlichen Vorsicht und sei sich dieser Aufgabe bewußt (Asc. p. 139 u. f.)[128]: so rationalistisch spricht der Dichter des Irrationalen, wenn es sich darum handelt, das zu verteidigen, worin er selber das Ergebnis seiner Lebensarbeit sieht — in einem Irrtum befangen, sofern man auf den Erfolg und die Wirkung der Arbeit blickt, aber doch letzten Endes von einem richtigen Instinkt für das Wesen seiner Kunst geleitet. Denn der „Lebensroman“ Fogazzaros in seiner unveräußerlichen symbolistischen Form ist ja nichts anderes als eine dichterische Auswirkung der mystisch gefaßten Idee vom religiösen Evolutionismus; wir könnten die Wurzeln und Vorbedingungen dieser Form schließlich nicht besser kennzeichnen, als er selbst es tut: „Un'arte che s'ispira in tal modo all'ipotesi dell'Evoluzione nell'ordine morale e nell'ordine fisico, ha un carattere evidentemente religioso“ (Asc. p. 144).[129]

Fünftes Kapitel.

Fragen des Aufbaus.

Die Komposition eines dichterischen Werkes gehört mit zum Ausdruck seines geistigen Gehalts und also im weiteren Sinne mit zu seinem Kunststil.[130] Wenn die meisten kritischen Besprechungen in Fogazzaros Spätwerken, speziell in „Leila“, unstraffe Komposition, unbedeutende Haupthandlung, Überwiegen von Episoden und Exkursen tadelnd hervorheben, während um-

gekehrt die reiche Handlung der „Malombra“ und die gerade Linienführung des „Mistero“ diesen beiden Büchern einen ästhetischen Vorrang zu sichern scheinen[131], so sehe ich in dieser Bewertung eine ästhetische petitio principii. In Wahrheit muß dem „Handlungsroman“ eine andere Bauweise als dem „Entwicklungsroman“, und dem „Lebensroman“ wieder eine andere zugebilligt werden; unsere Untersuchung hätte ihr Ziel nicht erreicht, wenn es uns nicht gelänge, zu zeigen, daß die Unstraffheit im Bau der „Leila“ ebenso wie ihr Mangel an äußerer Handlung eine Wesenseigenschaft des „Lebensromans“, oder doch zum mindesten des Fogazzaroschen „symbolistischen Lebensromans“, ist (vgl. schon ob. S. 7 ff.). — Allgemein und vorläufig können wir uns die Tatsache, daß da offenbar verschiedene Kunstweisen vorliegen, in einer sehr zeitgemäßen Art anschaulich machen, indem wir uns einerseits die „Malombra“, anderseits die „Leila“ im Zustande der Verfilmung vorstellen; denn der Film — mag er auch ein „psychologischer Kulturfilm“ sein — ist auf äußere Handlung in voller Ausschließlichkeit angewiesen, er ist gleichsam die Karikatur des Handlungsromans, genauer des Handlungsdramas. Obwohl nun „Malombra“ in die symbolistische Sphäre gehört und höchstens nur als Handlungsroman höherer Ordnung mit der „ersten Stufe“ in Beziehung zu setzen ist, so würde doch ein gutes Teil vom Gehalt dieses Buches, dessen Richtung auf theatralische Effekte wir vielfach festzustellen hatten, bei einer Verfilmung gerettet werden können. Dagegen würde „Leila“, wenn sie in dieser Weise auf ihre handlungsmäßige Basis zurückgeworfen erschiene, einfach nicht mehr im allergeringsten sie selber sein; es ist eine reine Gedanken- und Seelengeschichte, soweit sie sich überhaupt im Innermenschlichen hält, und ist daher in der Form äußerer Handlung gar nicht sichtbar zu machen. — Wir führen nun, um dies im einzelnen nachzuweisen, Szenen aus „Leila“ vor, deren Zusammenhang mit dem Ganzen des Buches wir aufsuchen; diese Analyse sowie einige Vergleichspunkte, besonders mit der Bauart der „Malombra“, werden unsere bisherigen Ergebnisse bestätigen und erweitern.

a) „Leila“ als ein Ganzes.

Nicht weniger als zweimal im Laufe der Erzählung macht Lelia einen vergeblichen Selbstmordversuch (p. 129 ff. 217 ff.).

Das wäre schon einmal zu oft für eine streng geschlossene Handlung, die als Handlung wirksam sein will. Es ist überdies vom Selbstmord noch eine ganze Reihe von Malen die Rede; er und die Gründe für und wider ihn sind geradezu eines der Nebenprobleme des Buches.[132] Um so mehr müßte man etwas Entscheidendes auf diesem Gebiete erwarten, aber es geschieht gar nichts und es wird auch nichts Neues ermittelt — Lelia bleibt am Leben, und Selbstmord gilt den Katholiken am Ende des Buches als so verwerflich wie an dessen Anfang. Nicht genug damit: jene beiden Szenen sind auch in sich selber, vom Standpunkt äußeren Aufbaus angesehen, fehlerhaft. Die erste zeigt Lelia in einer Mondnacht, schon halb liegend im kalten Flüßchen, schon fast eingegangen ins Wasser als dessen Element, ruhig und ihrer selbst schon vergessen; aber der Mond geht auf und beglänzt das baumumstandene Wasser, sie sieht sich, schaudert, gewinnt das Ufer und ihr Schlafzimmer — das Intermezzo ist zu Ende.[133] Die zweite Szene ist geradezu wie aus dem Lustspiel, was die äußere Erfindung betrifft: ein gutmütiger Bummler und religiöser Märtyrer, eine der leicht karikierten Personen des Buches, sieht Lelia heimlich nachts das Haus verlassen, nachdem er sich zufällig gerade den Garten der Villa zum Schlafquartier erkoren hatte, und rettet sie rechtzeitig. — Intermezzi, mehr sind diese beiden Selbstmordberichte in der äußeren Handlung des Buches nicht; und doch betreffen sie Leben und Tod der Hauptperson. Sollten sie also wirklich nur um der in der Tat großen Schönheit der Schilderung selbst willen hier stehen, rein episodisch erfunden, oberflächlich in den Zusammenhang eingefügt? Das wäre ein künstlerischer Widerspruch noch schlimmerer Art als der, den wir beim „Caffè del commendatore" feststellten (ob. S. 170 ff.): dort war es wenigstens nur eine Nebenperson des Buches, bei der um eines formalen Scherzes willen und aus psychologischem Interesse die Erzählung länger verweilte, als sich im Hinblick auf das Ganze rechtfertigen ließ. Und eben diese Erwägung führt uns auf den richtigen Weg. Die Caffè-Szenen mußten episodisch und wesenlos bleiben, eben weil sie von einer nicht für das Ganze und nicht in sich selber wesentlichen Nebenperson getragen wurden, und also innerlich wie äußerlich zum Zusammenhange nichts hinzutaten; die dichterische Form blieb hier — wie wir sagten — allein und wurde zum Formalismus. Anders in „Leila". Notwendig sind die beiden

Selbstmordszenen nicht im Zusammenhange des Buches, ergiebig ist das durchgeführte Selbstmordmotiv nicht für die Lösung eines ethischen Problems, günstig wirkt das zufällige Eingreifen des alten Carnesecca nicht auf die äußere Handlung: aber es gibt auch in „Leila" gar nicht — wie noch im „Piccolo Mondo Moderno" — in erster Linie eine äußere Handlung; es geschieht wohl vieles, aber nicht viel, sondern im Grunde nur eines — die innere Umschmelzung einer Frauengestalt aus gott- und menschenferner Isoliertheit in gott- und welthafte Menschlichkeit, ihr Weg aus Todesnähe zum Leben in der Liebe — und auch dies nicht, wie im Entwicklungsroman, um seiner selbst willen, sondern als eine Art Beispiel und Episode des „Lebens". Lelia hat zwischen der Anhänglichkeit an einen Toten und der wachsenden Liebe zu einem Lebenden zu kämpfen. Um dem Toten treu zu bleiben, sucht sie den Tod. Ihr erster Selbstmordversuch stellt sich dar als ein Versuch, in die Natur einzugehen, aus dem ihr die Natur selbst — der sie gleichsam auch innerlich erleuchtende Mond — rechtzeitig heraushilft: ein Natursymbolismus, und also zusammenklingend mit dem Grundgedanken des Buches, der Erlösung des Menschen durch Außermenschliches. Ihr zweiter Versuch geschieht als letztes Schwanken auf der Grenze zwischen Todes- und Lebenswillen und „symbolisiert" dies Schwanken selber: „vengo" schreibt sie unter das Bild des toten Freundes, und an die Freundin „ich sterbe, ich weiß nicht warum, aber ich weiß noch weniger, warum ich weiterleben sollte" (p. 217 f.). Die Selbstmordszenen gewinnen somit die Bedeutung von Symbolen für Knotenpunkte einer inneren Seelenhandlung und verlieren damit diejenige selbständiger Glieder einer äußeren Handlung. Sobald wir dies eingesehen haben, empfinden wir es nicht nur als letzten Endes unwesentlich, ob und wie beide Male das Mißlingen des Selbstmordes motiviert wird, sondern wir sehen das Episodische aller äußeren Motive in den beiden Szenen ein; es konnte gar nicht anders sein, als daß beide Versuche mißlangen, und zwar nicht aus dem trivialen äußeren Grunde, daß sonst der Roman zu Ende gewesen wäre, sondern aus dem wesentlichen inneren, daß diese Versuche nichts als Schritte auf Lelias seelischem Wege sind, der gleichzeitig ein Weg zur Welt und zu Gott, und der im übrigen der tatsächliche Inhalt des Romans selber ist. Das Wasser, in dem sie hatte vergehen wollen, das ihr also nur ein Symbol der

tötenden Naturkraft gewesen war, wird ihr — nachdem einmal der Lebens- und Liebeswille gesiegt hat — nun zum Symbol für Leben und Liebe als Wege zur Natur und zu Gott: „Sie betrachtete das fließende Wasser, und ihre betäubte Seele ... zeigte ihr in ihren Tiefen ein instinktives Warten auf Liebe, auf Glück... Sie glaubte, das eingekerkerte Leben der Dinge nach Liebe und Freude seufzen zu hören, stumme Sehnsucht sich ihr selbst mitteilen zu fühlen“ (p. 293 u. f.). — So stellt sich dasjenige, was dem flüchtigen Leser nur als „schöne Erzählweise“ erschien — dies zweimalige Eingehenwollen durch die Natur in den Tod und dies endliche Eingehen durch sie in das Leben — vielmehr als der eigentliche Inhalt der Selbstmordstellen heraus; dagegen werden die zunächst anfechtbaren Bestandteile äußeren Aufbaus sinnvoll oder zum mindesten unbedeutend, sobald man den inneren Sinn der Szenen erkannt hat; sie sind nun nicht mehr „Episoden“, und ihre Verteilung auf zwei scheinbar willkürlich gewählte Stellen des Buches erscheint nun durch die seelische Entwicklung begründet.

Die künstlerische Rechtfertigung zweier scheinbar zufälliger Szenen finden wir also im Wesen des „Lebensromans“, und zwar des „symbolistischen Lebensromans“. Das Lose, Unverbundene, das ihnen anhaftet, wäre ganz unentschuldbar im Roman der „ersten Stufe“, dem reinen Handlungsroman; es ist auch, wie wir sahen, künstlerisch tadelnswert in einem „symbolistischen“ Handlungsroman wie dem „Piccolo Mondo Moderno“. In einem Entwicklungsroman — „zweite Stufe“ — wäre gleichfalls größere Straffheit und sichtbarere Beziehung der Einzelszenen zum Innenleben des „Helden“ erforderlich gewesen, und so auch im Entwicklungsroman höherer Ordnung, im „symbolistischen Entwicklungsroman“, wie wir „Piccolo Mondo Antico“ nennen können. Nur der kosmisch gelöste, handlungsarme Seelenroman der „dritten Stufe“, der „Lebensroman“ und speziell der „symbolistische Lebensroman“, bringt, da der „Held“ hier nur ein Bestandteil im eigentlich dargestellten Lebensganzen ist, die Episodenhaftigkeit der Einzelpersonen, die ihrerseits hier nur Teile des Gesamtlebens sind, mit sich und rechtfertigt sie.

Nur hier ist es denn auch mehr als eine nur kunsttechnisch beachtenswerte Leistung, wenn Einzelszenen durch die Kunstform, in der sie sich darbieten, selbst bedeutsam und reizvoll werden; denn an sich selbst betrachtet müssen in einem so

stark betonten Ganzen alle Einzelvorgänge mehr oder weniger belanglos sein. Die wichtigsten Hauptszenen und die kleinsten Episoden eines solchen Buches gelangen hierdurch auf ein einheitliches Niveau, das in der Kunst des Aufbaus genau dem entspricht, was in der Kunst des Stiles im engeren Sinne jene „Eingeschmolzenheit" von Menschen und Natur in ein übergeordnetes „Leben" war (s. ob. Kap. 3, 1, c). — Wir betrachten als Beispiel jene Hauptszene — Lelias Liebestag mit Massimo im einsamen Gebirgsdorfe (p. 370 ff.) — nun vom Standpunkte des Aufbaus, die wir bezüglich des Stils schon ausführlich kennen gelernt haben (ob. S. 84 ff.), und es fällt uns ein interessanter Parallelismus zwischen beiden auf. Das Gespräch der beiden Liebenden vollzog sich, wie wir uns erinnern, mehr in Pausen als in gesprochenen Worten, und die Natur öffnete immer wieder für sie den Mund: ganz entsprechend zeigt sich nun der Ablauf ihres einsamen Zusammenseins umrahmt und durchwirkt von kleinen Alltagsszenen, die — weit entfernt, den Einklang zu stören — ihn vielmehr erst zu einem Lebensakkord erweitern. Ein Hauptteil der Szene spielt in einem Wirtsgarten; das Verweilen darin wird gefördert und gehindert durch wechselnde Witterung, leisen Regen, der aussetzt und wieder einsetzt. Diese Witterung beeinflußt aber auch den Tageslauf der Wirtsleute, deren überall im Garten aufgehängte Wäsche es Lelia nicht leicht macht, einen stimmungsvollen Platz für sich und ihren Freund zu finden. Dreimal während des Tages (p. 382 ff.) wird die Wäsche abgenommen und wieder aufgehängt, und das Mädchen, das diese Arbeit tut, lächelt, wenn sie die Liebenden sieht — die einzige Zeugin der beiden, die so außer an das Leben der Natur auch an das menschliche Alltagsleben geknüpft erscheinen und eben dadurch sich allein wissen wie das erste Menschenpaar. (Das gleiche Gegenspiel — wieder aber handfester, ausgesprochener, alltäglicher — begegnete uns schon in „Mal.": ob. S. 99.) Jenes Mädchen hatte nun auch schon zuerst Lelia freundlich in Empfang genommen, sie aus der Einsamkeit der angstvollen Ankunft befreit, und auf diesen Empfang wird noch einmal angespielt, als sie das Wirtshaus verlassen (p. 370. 386 ob.); so rahmt ein freundliches Berühren mit der Umwelt diese ganz innerliche Szene, in der zwei Seelen einander finden, ein und macht ein Stück des allgemeinen Daseins aus ihr. Die formale Einrahmung ist also hier mehr als ein Kunstgriff; sie

ist dasselbe, was die Landschaft auf einem jener Gemälde ist, wo die Menschengruppen in Bäumen, Bergen und See fast verschwinden und doch in geheimnisvoller Weise das geistige Zentrum bleiben.

Dies war eine große Szene in erhöhtem Stil, die durch diskreteste Mittel und speziell auch durch die hier in vollendeter Zartheit angewendete kontrastierende Mischung von Ernst und Humor mit dem allgemeinen niedrigeren Niveau des Lebens in Verbindung gebracht erscheint. Umgekehrt werden Episoden niedrigerer Gattung durch entsprechende Mittel gehoben und der Komposition mit innerer Einheitlichkeit eingegliedert. Auch hierfür ein Beispiel. — Wir wohnen einem Gespräch zwischen drei „macchiette" bei, den Intriganten Momi und Molesin und der unsauberen Dame Gorlago (p. 263 ff.). Das Gespräch als solches könnte nur in einem Kriminalroman interessieren; hier wird es zu einem Stück Dingleben, aus dem die Menschen kaum noch hervortreten. Der liebliche Beginn mit dem leeren dunklen Wohnzimmer, in dem die Geister der Vergangenheit lebendig werden, setzt die inferioren Gesprächspersonen von vorneherein in Gegensatz zur Umwelt; dann hören wir gar nicht das turbulent ausgehende Gespräch direkt, sondern wir erlauschen mit den an der Türe spähenden Dienstboten nur Bruchstücke davon; aus ihnen geht das einzige hervor, was im inneren Zusammenhange des Buches wesentlich ist — eine Charakterstudie der drei macchiette selbst, die ihrerseits wieder nur als Umwelt der Hauptpersonen und deren höherer „Welt" Interesse beanspruchen.

Halten wir diesen Gesichtspunkt fest: in „Leila" sind die äußeren Vorgänge nur um der Menschen willen und diese nur um einer höheren Einheit willen, als Ausstrahlungen und „Symbole" einer wirkenden Idee und Kraft, da (s. auch ob. S. 16). Ist dies eingesehen, so lösen sich auch ernstere Einwände gegen Aufbau und Zusammenhang des Buches auf. Äußerlich angesehen, trifft es durchaus zu, daß mehrere Fäden der Handlung in der Mitte abgerissen sind. So hat der alte Herr Marcello im Zusammenhange der Handlung geradezu den Lebenszweck, Gegenstand seiner heimlichen Sorgen, vieler Gespräche und kleiner Szenen im ersten Teil des Romans, sein Vermögen zusammenzuhalten und es an Lelia zu vermachen. Aber mit dem Tode des alten Herrn (cap. 4) ist dieses bislang beherrschende Motiv aus

dem Buche so gut wie verschwunden; Lelia erbt zwar das Geld, gibt es aber ihrem Vater, und es ist kaum die Rede davon, daß sie hiermit den Plan des Verstorbenen zunichte macht. — Ferner: Der Advokat Molesin tritt in die äußere Handlung nur ein, um während dreier großer Kapitel (cap. 8—10) eine Intrige zu spinnen — Lelia soll in ein Kloster gebracht werden, und ihr Vater, der ehrenwerte Momi, soll die große Erbschaft machen, um dann seine Gläubiger, die Klienten des Molesin, bezahlen zu können. Endlich fährt aber Molesin wieder ab, und damit ist auch dieser Faden abgerissen; weder von dem Advokaten noch von seinen Auftraggebern ist im folgenden noch nennenswert die Rede. — Um diese Intrige zu ermöglichen, mußte ferner der alte Herr Marcello die kaum begreifliche und psychologisch keineswegs motivierte Nachlässigkeit begehen, sich nach dem Alter seines Adoptivkindes so ungenau zu erkundigen, daß Momi sie ihm für zwei Jahre älter ausgeben konnte als sie war.[134] — Wie endlich Donna Fedele ihr Leben für eine Donquijoterie opfert, indem sie einer ganz gegenstandslosen Sorge wegen eine entscheidende ärztliche Konsultation unterläßt, stellten wir bereits in anderem Zusammenhange dar (ob. S. 123 f.); hier fügen wir hinzu, daß auch dieser inhaltlich nichtige Vorgang einen großen Teil des Buches (cap. 15—17) bestimmend durchzieht. — Hiermit haben wir die Hauptbegebenheiten des Romans — natürlich außer der zentralen Liebesgeschichte — beisammen; es bleiben noch die umfangreichen Intrigen der beiden Geistlichen, die sich mit denen der beiden Weltmänner durcheinander schlingen und übrigens ebenfalls völlig ergebnislos und ohne betonten Abschluß gleichsam im Sande verlaufen.

So wenig es in unserer Absicht liegt, die offensichtliche Gleichgültigkeit des Dichters gegenüber einer geschlossenen äußeren Handlung nun etwa als solche loben zu wollen, so ist uns doch die Feststellung noch wichtiger, daß die das Hauptmotiv begleitenden äußeren Ereignisse des Buches an sich offenbar viel zu unbedeutend sind, um einem Dichter von der Art und vom Schlage des Fogazzaro Hauptsache sein zu können. Sie sind vielmehr, wie sich gezeigt hat, jeweilig nur Anlaß zur Einführung einer sie tragenden Person und brechen mit deren Austreten aus der Handlung mehr oder weniger unvermittelt ab. Nicht das Aufhören der Einzelhandlung, sondern das Verschwinden der sie tragenden Person ist im Zusammen-

hange des Kunstwerks bedeutsam. Die Frage ist also: an welchen entscheidenden Punkten des Buches verschwinden jeweilig die Personen? Und die Antwort hierauf: sie verschwinden, wenn sie ihren Dienst als Elemente der Umwelt des im Mittelpunkte stehenden Paares getan haben. Die Intrigenszenen (besonders cap. 3. 8. 14) sind gerade durch ihre inhaltliche Nichtigkeit für den Zusammenhang bedeutsam: sie zeigen eine Welt, in welcher Lelia und Massimo nicht leben, und deren Machinationen an sie nicht heran können; so wird ihre eigene Welt begrenzt und beleuchtet. Jene Kapitel wären also selbst dann nicht kunst- und stilwidrig — trotz ihres heterogenen Inhalts —, wenn die Träger der Intrigen, speziell der gequälte Gottesmann Don Emanuele, nicht selbst so sehr und weit über die politische Tendenz hinaus beachtenswerte dichterische Schöpfungen wären (vgl. ob. S. 104 ff. 125 f.). Doch ist, wie gesagt, die Art des Hinaustretens einiger Personen aus der Handlung wichtiger für das Ganze als ihr Verweilen darin. Molesin charakterisiert seine eigene Bedeutungslosigkeit eben durch sein spurloses Weggleiten und Vergessenwerden, das uns beim ersten Hinblicken als ein Fehler des Aufbaus erscheinen war. Umgekehrt ist der Weggang bevorzugter Hauptpersonen, wie des Marcello und der Donna Fedele, wieder in einer ganz besonderen Weise betont: sie verlassen die Handlung, indem sie, jeder an seiner Stelle, eines gottberuhigten und schönen Todes sterben (cap. 4. 17), und sie greifen hierdurch bedeutsam in einen inneren Zusammenhang ein, der wesentlich — man denke auch an das Selbstmordmotiv — durch das Problem von Tod, Leben, Wiedergeburt bestimmt ist. Der Tod ist für Fogazzaro ein Gut und sogar ein ästhetisches Gut, er spricht von „la bellezza sublime della morte“ (Mal. p. 417); es verdient bemerkt zu werden, daß wohl durchweg nur „gute“ Menschen bei ihm in ihrer Sterbestunde erscheinen, als wäre der Tod ihm ein „Symbol“ der inneren Gottnähe und zu schön, um an das Leben der Niedriggesinnten dichterisch verschwendet zu werden. Er kennt — möchte man sagen — den Tod nur als Lohn, nicht als Strafe, nur als Freund, nicht als Würger; durchaus fehlt in seinem Gesamtwerke dem so oft wiederholten Motiv des sanft und edel sterbenden Auserwählten das Gegenmotiv des qualvoll sterbenden Bösewichts — obwohl an Gelegenheiten dafür kein Mangel war. — Die beiden beseligten Sterbeszenen der „Leila“ also bedeuten einen formalen

Gegensatz zu der das Leben gewinnenden Heldin selber und stehen doch wieder in einer inneren Verwandtschaft zu ihrem Schicksal, sofern auch sie einen inneren Tod erlebt, den ihres alten Menschen, als Vorbedingung ihrer vita nuova.[135]

Mit diesem Hinweis haben wir aber die tiefste Beziehung gefaßt, die den Kreis all jener in sich selbst episodenhaften Personen mit dem in der Mitte stehenden Liebespaare verknüpft. Sie alle sind für die beiden Liebenden Wegzeiger auf ihrem Wege zur Religion, wie denn ihre Liebe selber sie auf diesem Wege führt und — so irdisch leidenschaftlich sie ist — doch nicht ohne diese innige Verschlingung in ein religiöses Streben der beiden richtig verstanden wird. Wenn irgendwo bei Fogazzaro, so ist hier die Verquickung von Erotik und Gottsuche, von irdischer und himmlischer Liebe, organisch und wesenhaft geworden; ich bekenne meine Verlegenheit gegenüber dem Urteil, wonach in „Leila" „... das Hauptmotiv, die Überwindung des Stolzes in zwei liebenden Herzen..., durch die leidige Verschlingung mit ... der Bekehrung zur kirchlichen Rechtgläubigkeit eher gestört als bereichert" werde.[136] Lelia, die hochmütige, lieblose, glaubenslose, verwandelt sich in Leila, die demütige, liebende, glaubende: das ist ein sachlich wie psychisch unteilbares Ganze. Die nächtliche Leichenfahrt des Santo am Schlusse, deren Stilistik wir studierten (ob. S. 32 f.), erweist sich so auch inhaltlich als „Symbol" des Ganzen: der Heilige ist in ihm die verborgene Hauptperson gewesen, dem in diesem Sinne selbst das Liebespaar sich kompositorisch unterordnet, ebenso wie sich uns der symbolistische Stil des Werkes als religiös fundiert und nur hierdurch als einheitlich erwies (ob. S. 182 ff.). — Daß aber die übrigen Personen für die innere Handlung in der Tat nicht mehr und nicht weniger bedeuten als letzten Endes abzulehnende Typen der Religiosität (was an ihrer individuellen Lebendigkeit und künstlerischen Autonomie übrigens nicht das geringste ändert), das sagt uns der Dichter noch ausdrücklich selbst durch folgendes Bekenntnis seiner Heldin: „Sie werden sich meiner Abneigung gegen die religiösen Neuerungen erinnern, gegen die Ideen, die mir gut zum Zerstören, nicht zum Aufbauen erschienen. Solange ich konnte, war ich für die Religion des arciprete und des Kaplans von Velo. Auch die des Herrn Marcello und der Donna Fedele schien mir nicht rein... Ich sagte mir: das Ganze oder das Nichts... Dann,

als ich mehr aus der Nähe und miteinander im Bündnis Menschen sah, die das „Ganze" verkörpern, den arciprete, den Kaplan, die Schwester des arciprete, meinen Vater, einen gewissen Molesin, ... da konnte ich nicht mehr widerstehen und sagte mir: besser das Nichts" (p. 395).

Der wirkliche „Inhalt" der „Leila" ist also, wenn unsere Analyse das Richtige traf, der Weg zweier, selbst nur als „Beispiel" gewählter Menschen aus innermenschlicher Isoliertheit und individueller Einsamkeit in die von Liebe belebte Allheit einer auf Gott gerichteten Welt. Alles, was von äußerer Handlung hinzukommt, bleibt Episode, und zwar nicht durch künstlerisches Unvermögen, sondern einfach darum, weil in einem Gesamtplan solcher Art jeder Einzelvorgang und jeder Komplex von Vorgängen Episode im Ganzen des religiös gefaßten „Lebens" bleiben muß.

Demgegenüber ist „Malombra" durch eine überreiche und daher oft schleppende, aber doch fast lückenlose äußere Handlung gekennzeichnet; die Handlung war eben hier noch selbst eine Hauptsorge des Dichters, der er viele andere Rücksichten unterordnete. — „Piccolo Mondo Antico" ist auch im Aufbau „klassisch": die Handlung in ihrer Begrenztheit ist hier nicht mehr überladen, und anderseits noch fast völlig straff.[137]

b) Entwicklung und Mittel der Kompositionskunst bei Fogazzaro.

α) „Malombra" und „Leila".

Es ist längst bemerkt, daß Fogazzaros frühester und sein letzter Roman in Motiven und Linienführung eine Ähnlichkeit miteinander aufweisen, die noch über das bei des Dichters nicht sehr weitem stofflichem Horizont Gewohnte hinausgeht.[138] Auffallend aber ist das viele Gemeinsame in beiden Büchern erst dadurch, daß ihre ebenfalls jedem unvoreingenommenen Leser unverkennbare Gegensätzlichkeit durch die Parallelen nur hervorgehoben wird.[139] Fogazzaro, nachdem er den öffentlichen Kampfplatz wieder verlassen, über den der Weg seiner inneren Entwicklung ihn geführt hatte (s. ob. S. 185 f.), kehrte als alter Mann zu dem Thema zurück, von dem er einst ausgegangen war — Liebe und Religion in ihrem gegenseitigen Widerstreit und Sichbedingen —, zum Thema der „Malombra".[140] Aber inzwischen

war er menschlich abgeklärt und geistig und künstlerisch ausgereift: was er einst in die krasse Form eines mehr äußerlich wirksamen als innerlich überzeugenden „Handlungsromans höherer Ordnung" gepreßt hatte, das gleiche gab er nun innerlich, einheitlich, gelöst; was dort an Problemen und Kunststil dynamis gewesen war, das war nun energeia geworden; die jugendliche kantige Gegensätzlichkeit von Subjektivem und Objektivem dort stellte sich jetzt als harmonische Verschmolzenheit im Lebensganzen dar; der tragische schrille Ausgang gehört zum Kunststil der „Malombra" so organisch wie der in Tränen lächelnde Schluß zur „Leila". „Leila" ist eine Art Palinodie zur „Malombra", eine Art „Anti-Malombra".[141]

Im Rahmen unseres Themas dient uns diese Beobachtung zur Heraushebung gewisser Eigentümlichkeiten des Aufbaus, die den symbolistischen Lebensroman im Gegensatz zu dessen Vorformen bei Fogazzaro kennzeichnen. Beispielsweise hat sich das in seinem Frühstil verwendete Kunstmittel der Kontrastierung zweier Charaktere gegeneinander im Meisterstil zu dem der immanenten Entwicklung und völligen Umwandlung eines und desselben Charakters umgebildet.

Wenn unser Dichter in „Malombra", aber auch noch in „Piccolo Mondo Antico", einige Hauptpersonen bewußt gegeneinander kontrastiert, so steht er damit wieder im Zusammenhange älterer Kunstübung. Die Kontrastierung von Charakteren — guten zu bösen, erhabenen zu burlesken, bedachtsamen zu stürmischen — ebenso wie von Lebensaltern, Geschlechtern, sozialen Schichten innerhalb eines Kunstwerkes gehört zum älteren Handlungs- und Entwicklungsroman (vgl. jedoch u. S. 221) und besonders zur klassischen Komödie der Römer und Romanen: Plautus, Molière, Goldoni sind ohne dies antithetische Verfahren nicht zu denken. Es steht und fällt mit den Voraussetzungen einer rational gegründeten Kunst — von der Charakterkomödie bis zum Situationsschwank; immer einer Kunst, die das Leben mehr typisiert und abstrahiert als es selbst reden läßt.[142] Der vorausliegende Vorgang ist immer der, daß ein Begriff sich in seine Gegensätze spaltet, die dann in menschlicher Gestalt vorgeführt werden; vom Begriff muß ausgegangen werden, denn das Leben selbst zeigt keine konträren Gegensätze. Das geschilderte Verfahren gemahnt also von seiner formalen Seite her geradezu an das Kunstverfahren der Allegorie. — Was nun

Fogazzaro betrifft, so ist der Kontrast zwischen den sich gegensätzlich voneinander weg entwickelnden Eheleuten Franco und Luisa („Picc. M. Ant.“) schon in hohem Grade lebensmäßig erweicht; Edith und Marina („Mal.“) aber stehen einander gelegentlich noch wie Personen auf der alten Bühne — also wieder ein Element von Theaterwirkung in diesem Roman! — gegenüber; beide sind unwandelbar, am Ende des Werkes dieselben wie am Anfang. Wir sagten, daß der Sinn des dichterischen Kontrastverfahrens sei, ein begriffliches Ganze in seinen gegensätzlichen Teilen gesondert darzustellen. Marina ist das Böse und Gottlose, gleichzeitig — Fogazzaros Grundanschauung entsprechend (s. ob. S. 55 ff. 125 f.) — das Intellektuelle und Naturferne; Edith das Gute und Göttliche, gleichzeitig des Gefühlsmäßige und Naturnahe in der Frau. Einmal kommt dies durch einen Symbolismus zum Ausdruck, der zeigt, wie Fogazzaro diesen Gegensatz, den er noch begrifflich darstellte, doch in der Tiefe der Seelen verankert wußte. „(Edith) hätte sich gern in diese (frommen) Gedanken versenkt, und konnte es nicht; sie fühlte sich gebunden durch eine harte und kalte Kette, sie verstand undeutlich, daß sie unter der Nachbarschaft eines menschlichen Geistes litt, der in der Tat einen Mißklang mit dem ihrigen ergab, bewegt von anderen Leidenschaften, verschlossen und hochmütig. Zwischen ihr und der Sonne ritzte Marina, hoch aufgerichtet, den Boden mit der Schirmspitze...; ihr Schatten fiel schwer auf Edith, drang ihr bis ins Blut“ (Mal. p. 194). In der Tat ist ja Marina, die Vertreterin des „Bösen“, die zwischen Edith und der Sonne steht, schließlich die Siegerin im Buche; und bis zum „guten und bösen Prinzip“ eines Menschen erscheint der Gegensatz der beiden Frauen gesteigert und abstrahiert, wenn Edith den Silla erst in dem Augenblick wirklich verloren weiß, wo er zu Marina zurückgekehrt ist (p. 328).[143] Also, wie gesagt und wie wir es früher bei Zola feststellten (ob. S. 181 f.) — eine fast zur Allegorie gesteigerte Begriffsspaltung und -gegenüberstellung. Und nicht nur ihr lebendes Gegenüber hat Marina, nicht nur in der sie umgebenden Wirklichkeit wird sie statisch festgelegt und von der Möglichkeit innerer Entwicklung abgesperrt; sie steht auch noch einer Gestalt der Vergangenheit gegenüber, deren Gegenbild in einem ganz anderen Sinne sie ebenfalls ist, der geisterhaft in ihr Leben getretenen Ahnfrau Cecilia: das

Leben jener unglücklichen Frau soll sie im umgekehrten Sinne, im Sinne eines rinascimento (p. 75), zu Ende leben, und sie findet ihr eigenes Leben fortan bestimmt von diesem zweiten übernatürlichen Gegensatze. Wir sehen von neuem: in diesem Buche ist alles äußerlich. Nicht nur durch irdische Menschen, sondern durch Wunder und Geister wird in äußeren Gegensätzen, bis zum schreienden Kontrast, wie in primitiver Malerei, das vor Augen gestellt, was in reifer Kunst sich innerhalb einer Seele vollzieht, die von Gegensatz zu Gegensatz unhörbar fortschreitend die endliche Synthese aus sich selbst heraus nicht begrifflich sondern lebensmäßig entwickelt. — Auf dieses Ziel gehen Fogazzaros weitere Werke schrittweise zu. In „Daniele Cortis" gibt es keine Kontraste, aber auch keine Entwicklungen: wir stehen in dieser Elegie in Prosa zwei Menschen von großer Einseitigkeit und Gleichartigkeit gegenüber, Elena und Daniele, an denen sich ein trauriges Schicksal vollzieht, ohne sie wesentlich zu verändern.[144] — „Piccolo Mondo Antico" kontrastiert, wie schon gesagt, die beiden Hauptgestalten selber gegeneinander, aber in der Art, daß es beide sich in entgegengesetzter Richtung entwickeln läßt: die gewiesene Kontrastierungsweise des Romans der „zweiten Stufe", dessen verhältnismäßig größte Nähe Fogazzaro in diesem Werke erreicht hat. — In „Leila" aber kennt er für die Hauptperson keinen äußeren Gegensatz mehr — sein Kunstprinzip ist nun nicht mehr Kontrastierung sondern Verschmelzung, nicht mehr Antithese sondern Synthese; der Kontrast fällt als solcher außerhalb der „dritten Romanstufe", auf der die innermenschlichen Gegensätze aufgehoben sind, keine selbständige Rolle mehr spielen. So stellt der Dichter uns denn hier vor das Schauspiel, zu dem seine ganze bisherige Kunst nur die Vorbereitung war: vor unseren Augen findet in einer Frauenseele — aber ohne jedes äußere „Wunder" oder „Schicksal", nur durch das freilich größte innere Wunder der Verschmelzung des Gegensätzlichen in einer höheren Einheit — eine vollständige Erneuerung statt; sie umfaßt in ihrer Person nacheinander Marina und Edith, aus dem Stolz erwächst die Demut, aus der Kälte die Liebe, aus der Isoliertheit die Welt- und Gotthaftigkeit; und dieser Prozeß wird durch ein Sprachsymbol dargestellt, durch jene eigentümliche Namensverwandlung. Als „Marina" heißt die Heldin Lelia, als „Edith" heißt sie Leila; denn Leila hatte einst ihr erster Verlobter sie ge-

nannt, der so — mit einer Art von „Nominalismus“ — das in sie hineindeutete, was sich dann erst in ihrer natürlichen Wiedergeburt aus ihr heraus entwickelte (s. L. p. 393 ff.).[145] Was in „Malombra“ zwei gegensätzliche Personen gewesen waren, ist nun eine Person geworden, der aber als letztes äußerliches Attribut zwei Namen anhaften.

Dementsprechend stehen die zwei äußerlich parallelen Schluß- und Hauptszenen des ersten und des letzten Romans unseres Dichters (Mal. p. 342 ff.: L. p. 359 ff.) innerlich in vollkommenem Gegensatze zueinander und kennzeichnen zwei künstlerische Epochen. Marina hat den Silla aus der Nähe ihrer Antipodin Edith zu sich befohlen, und er findet — äußerlich — ebenso wie sie den Tod, indem er ihrem Befehl folgt: Lelia, selber zur Leila, ihrer eigenen Antipodin, geworden, geht ihrerseits zu Massimo, und sie finden — innerlich — das Leben in dieser Vereinigung.

Jedoch hielt sich das an sich wirksame künstlerische Mittel des Kontrastes, das unser Dichter aus dem inneren Aufbau seiner Werke also mehr und mehr verbannte, bis zuletzt als Schmuck der Fassaden. Auch in „Leila“ kontrastiert er noch mit Erfolg Nebenpersonen — etwa den bigotten Don Emanuele mit Don Tita einerseits, Don Aurelio anderseits[146]; auch Donna Fedele und Lelia selbst sind übrigens, wie wir früher sahen (ob. S. 122 f.), in einer Art stilistisch-geistiger Gegensätzlichkeit gehalten, die aber als solche niemals Thema wird.

β) „Verschleiernde Erzählweise.“

Je ärmer die äußere Handlung und je reicher das seelische, unausgesprochene Leben der Personen, die innere Handlung, wird, je mehr braucht und findet der Künstler Darstellungs- und Anordnungsweisen seines Stoffes, die diesen nicht simpel und direkt, sondern umschrieben, verhüllt, widergestrahlt und gebrochen, gleichsam vervielfältigt geben. So wie der symbolistische Kunststil die gemeinten Dinge, indem er sie künstlerisch anschaulich macht, doch zugleich verdeckt, sie mit den Anschauungsbildern, die ja immer etwas stofflich „Anderes“ sind als das Gemeinte, zudeckt, so bedingt dieser Stil auch eine Kompositionsweise, die wir die „verschleiernde“ nennen können, weil sie den zu berichtenden Tatsachenbestand halb verschwinden läßt, zugunsten seines inneren Gehaltes und der unendlichen

Färbungen und Vertiefungen, deren er fähig ist. Wir begegneten im Laufe unserer Betrachtungen schon oft Beispielen dieser Erzählweise: erinnert sei etwa an die Szene der drei macchiette im Wohnzimmer (ob. S. 193) oder an jene Szene, wo Jeanne Dessalle die von Musik unterbrochene und begleitete, durch die an sich heterogene Musik erst innerlich erläuterte Schicksalsnachricht bekommt (ob. S. 128 f.). Das eigentlich Erzählte war dort das dunkle Wohnzimmer selber, hier die aus dem Nebenzimmer herübertönende, immer neu in das Gespräch sich verschlingende Musik; das Gemeinte waren dort Dinge der äußeren Handlung, hier seelische Erlebnisse, die beide kaum zur Sprache kamen. Immer ist also in solchen Fällen der stilistisch-kompositorische Vorgang der, daß die direkte Handlung durch die Form der Erzählung aufgelöst, gespalten, reflektiert wird — reflektiert auf eine Bewußtseinsebene, also auf ihre Wirkung in einem Gemüt, oder auf eine oder mehrere Dingebenen, die von der Ebene der Handlung selbst verschieden sind — sei es Musik oder Natur oder Bewegung; inmitten dieser Reflexe bewegt sich die Kernhandlung weiter, von ihnen modifiziert und fast durch sie ersetzt. Die „verschleiernde Erzählweise" mit der ihr innewohnenden Langsamkeit, oft geradezu Rückläufigkeit der Darstellung, ist also die gegebene Kunstform für den Einzelaufbau des symbolistischen Lebensromans. Es ist nur eine besonders augenfällige Anwendung dieser Methode, in Einem Vieles zu erzählen und dafür das zunächst erwartete Eine direkt nicht zu erzählen, wenn die verschiedenen reflektierenden Ebenen nicht gleichzeitig und durcheinander, sondern eine nach der anderen vorgeführt werden, indem die inhaltlich gleiche Szene zweimal hintereinander in verschiedener Gestaltung und mit verschiedenem Gehalt sich abrollt, so daß „Doppelszenen" entstehen.[147] Ein Beispiel: Lelia und Donna Fedele machen, durch einen Tag Zwischenraum getrennt, die gleiche Reise, gelangen beide nach Porto Cerisio am Ufer des Luganer Sees, um von dort aus weiterzufahren, und werden beide durch den Anblick des Sees infolge von Einfühlungsvorgängen stark beeindruckt (L. p. 356 f.: 363 f.). Inhalt und Schema der Vorgänge ist also identisch; um so stärker tritt die Verschiedenheit des inneren Gehalts hervor. Zuerst ist die — zeitlich spätere — Ankunft der Donna Fedele geschildert. Sie lebt nur noch von dem einen Gedanken, rechtzeitig — nämlich vor ihrem Tode —

zu ihren jungen Freunden zu kommen. Das Landschaftsbild ist herrlich in Wasserglätte und Sonnenlicht, es „atmete Frieden und Ruhe"; Donna Fedele, deren krankes Herz unerträglich klopft, „fühlte das mit Schmerz, denn sie konnte weder das eine noch das andere gewinnen". Der See ist für sie nur da als Träger des endlich ums Vorgebirge auftauchenden Dampfbootes; und eben deswegen ist ihr einziger Trost in der Unruhe ihres Herzens und in der Leerheit ihrer geschwächten Gedanken der ihr während der Wartezeit gewährte Anblick des sonnenbeschienenen Wassers. — Lelia gelangt an den See in dichtem Nebel; sie sieht ihn nur als einen „specchio biancastro chiazzato di rughe" — so ausschließlich sieht sie ihn so, daß diese Zeile — als „Wortmotiv" — in dem kurzen Absatz zweimal wiederholt ist. Lelia ist froh, nichts zu sehen, kein Boot am Landungsplatz, kein Boot auf der Fläche; denn so kann sie „immaginare... di avvicinarsi a lui senza esser veduta". Als endlich das Dampfboot um das Vorgebirge als schwarzer Punkt im Nebel auftaucht, schlägt ihr das Herz unerträglich — „quello era l'ultimo passo"; so wie es vorhin von Donna Fedele geheißen hatte: „toccava la meta, ormai". Aber für Lelia ist der passo das Wesentliche, denn sie lebt in der Hoffnung und scheut die Erfüllung; Donna Fedele kennt nur noch die meta, das erreichte Ziel, für Hoffnungen hat sie keine Zeit mehr; und so zeigt sich die „verstehende" Natur vor der einen im Nebel, der die Hoffnung gleichzeitig symbolisiert und anregt, vor der anderen im Sonnenglanz der Erfüllung.

Die beiden kurzen Szenen spielen wenige Seiten nacheinander; ihre kontrastierte Parallelisierung in Gehalt und Stil ist zwar völlig unaufdringlich, aber in der Absicht unverkennbar. Durch die Gleichmäßigkeit des äußeren Rahmens ist erst die lebensmäßige Verschiedenheit der inneren Bilder ins Licht gestellt; zwei entgegengesetzte Seelen- und Lebenszustände, zwei Lebensalter, werden in ihrem „In-der-Welt-Sein" lebendig gemacht durch die einander gegenübergestellten, äußerlich gleichartigen Erlebnisse innerhalb der ebenfalls identischen, aber mit symbolischer Gegensätzlichkeit erscheinenden Landschaft. Der unbedeutende Vorgang eines Reiseaufenthaltes gewinnt so durch die Verdoppelung seines Auftretens die Bedeutung eines Sinnbilds für konträre Lebenslagen.

Es liegt aber auf der Hand, daß eine Kompositionsweise

von dieser Sorgsamkeit und Zerbrechlichkeit leicht in nur formalistische Spielerei ausarten kann: dies in der Tat die Hauptgefahr des Kunstsymbolismus, wenn er nicht ganz „rein" ist; in „Piccolo Mondo Moderno" sahen wir unseren Dichter dieser Gefahr unterliegen. Interessant ist es aber in jedem Falle, zu sehen, daß eben die Gelöstheit des Aufbaus im ganzen die Exaktheit im einzelnen nach sich zieht; Einzelszenen gewinnen, wenn erst einmal die Einheit der äußeren Gesamthandlung nicht mehr Hauptanliegen ist, sogleich eine gesteigerte Bedeutung als Elemente des Aufbaus.[148]

Was die Entwicklung dieses Kunstmittels bei Fogazzaro betrifft, so findet sich ein Fall von geglücktem Parallelismus schon in „Malombra", doch liegen die betreffenden beiden Szenen dort räumlich so weit auseinander, daß man künstlerische Absicht bei der Wiederholung nur als wahrscheinlich bezeichnen kann.[149] Silla macht die früher schon (ob. S. 74) von uns besprochene Schicksalsfahrt zum Schlosse des Grafen zweimal (p. 8 ff.: 290 ff.): das erstemal in tiefer Nacht und auf unbekanntem Gelände, in unsicherer Vorahnung schicksalhafter Zukunft; das zweitemal am hellen Tage, nun schon bekannt mit jedem Fußbreit Weges, und auch dem Schicksal mit der Gewißheit des Fatalisten entgegensehend. — Dagegen zeigen andere Fälle in „Malombra", obwohl grundsätzlich ähnlich, daß der Dichter diesen Aufgaben im allgemeinen noch nicht gewachsen war, wie sie ja auch im Stilganzen des Buches noch nicht recht ihre Stelle hatten; anderseits ist es im Hinblick auf die spätere Technik interessant, daß er sie hier offenbar schon probiert. Ich erinnere etwa an jene beiden, dicht aufeinander folgenden Schloßbeschreibungen (s. ob. S. 34), deren zweite die erste künstlerisch nicht etwa ergänzt, sondern zunichte macht. Ebenso steht es mit der zweimal dicht hintereinander gelieferten Beschreibung der gräflichen Bibliothek (p. 25: 27), das erstemal in Form eines vom Dichter selbst erstatteten objektiven Berichts (vgl. ob. S. 42), das zweitemal subjektiv aus dem Munde des Grafen. Die erste Stelle erkannten wir (a. a. O.) als Überbleibsel älteren Romanstiles; die zweite, weit lebhaftere und persönlichere, mag der Dichter im Bewußtsein, nun in seinem eigenen Stil zu sprechen, der ersten angefügt haben; sie wirkt aber eben hierdurch als Dublette und kommt nicht zur eigenen künstlerischen Geltung. Endlich wird Person und Beschäftigung des

alten Steinegge zweimal beschrieben (p. 49: 61): zuerst gleichsam en passant und im subjektiven Reflex innerhalb eines Briefes der Marina; an der zweiten Stelle objektiv und vom Dichter selbst. Diese zweite Stelle ist nicht nur sachlich bloße Dublette, sondern sie ist der Form nach primitiver als die erste, die allein ins Gebiet der „verschleiernden Erzählweise" zu zählen ist. Es ist nämlich bekanntlich ein Bestreben aller höheren Erzählkunst, auftretende Personen vor allem durch ihre Wirkung auf andere — also perspektivisch, und gleichzeitig im Rahmen der Vorgänge selber — zu schildern, statt daß der primitivere Dichter die Schilderung sozusagen selbst ausdrücklich und außerhalb des Rahmens der erzählten Vorgänge übernimmt und sie somit kompositorisch isoliert, unvertieft, flächenhaft läßt. Ein Musterbeispiel der feineren Technik ist bei Fogazzaro etwa die durch den Fortgang der äußeren Handlung überzeugend motivierte nachträgliche Beschreibung des Reisekleides der Lelia durch den Mund eines facchino (und zwar in indirekter Rede, wodurch die Schilderung doch wieder einen erwünschten Beisatz von Objektivität bekommt): der Leser sieht die Trägerin des Kleides hierdurch erst vor sich, nachdem sie schon lange seinen Blicken entschwunden ist (L. p. 342 f.).[150] Die gleiche künstlerische Wirkung sollte also an der ersten „Malombra"-Stelle erreicht werden, aber die noch auf äußere Vollständigkeit gerichtete Pedanterie ließ wieder den Dichter sich durch die zweite selber seinen Effekt verderben. —

Wir sind hiermit schon vom Kunstmittel der „Doppelszenen" zu einer angrenzenden Technik übergegangen: der zweimaligen Wiedergabe desselben Vorganges, aber einmal in objektiver Erzählung, das zweitemal von einer der handelnden Personen subjektiv gefärbt. Am frappantesten ist es, wenn der gesamte Inhalt des Romans auf diese Weise subjektiv wiederholt wird: so erzählt in der zweiten Buchhälfte Silla der Edith seine mit Marina gehabten Erlebnisse, die der Leser längst kennt, aber er erzählt sie gleichsam in der Projektion auf seine soeben erwachte Liebe zu Edith und auf sein neues Verhältnis zum Leben (Mal. p. 249 f.). Doch stört hier noch die merkbare Absichtlichkeit, mit der bekannte Tatsachen neu beleuchtet werden. Dagegen diente ein persönliches religiöses Bekenntnis der Lelia dazu, uns die im ganzen bisherigen Buchverlaufe symbolistisch verborgen gebliebene innere Handlung mit einer ge-

wissen Plötzlichkeit zu enthüllen (s. ob. S. 196 f.): dies ist die dem „Lebensroman" gemäße Erzählweise, wo das „Gemeinte" höchstens nur dann offen zutage tritt, wenn eine der Personen sich zum Bewußtsein eines Zusammenhanges durchgearbeitet hat, während der Dichter selber es in diskreter Unausgesprochenheit läßt. — Für kleinere Züge der gleichen Art ist ein schönes Beispiel die schon mehrfach herangezogene Szene mit Jeanne Dessalle im „Santo" (s. ob. S. 128 f.): denn damit jene völlig in Musik aufgelöste, „verschleierte" Form der Mitteilung an sie statthaben und vom Leser adäquat aufgenommen werden konnte, mußte die Tatsache selber, die Erkrankung des Heiligen, schon objektiv erzählt worden sein: das ist in der Tat kurz zuvor, als Jeanne noch abwesend war, geschehen — in indirekt referierter und hierdurch objektivierter Berichterstattung des Professors Di Leyni an seine Freunde, die gleichzeitig nun schon die möglichst schonsame Mitteilung an Jeanne vorbereiteten (p. 423 ff.). — Ein weiteres Beispiel ist der Tod der kleinen Ombretta und die Berichterstattung darüber an Franco. Der Vorgang selbst ist in aller Ausführlichkeit schon vom Dichter erzählt worden; dennoch erfolgen nicht weniger als zwei Wiedererzählungen (Erzählung: Picc. M. A. p. 304 ff.; Wiedererzählungen: p. 325 f. 329). Sind sie bloße Wiederholungen der schon bekannten Tatsache? Natürlich nicht; sondern zuerst erzählt Luisa, die völlig gebrochene, verhängnisvoll versteinerte, das schreckliche Begebnis, und wir hören weniger was als wie sie erzählt, weniger den Inhalt ihrer Worte als den Klang ihrer Stimme (vgl. ob. S. 87. 89). „Sie saß auf dem Boden nahe ihrem Geschöpf, sie begann den schmerzlichen Bericht mit leiser, gleichmäßiger, ...gleichgültiger Stimme, einer Stimme ähnlich derjenigen der tauben Pasotti, die aus einer fernen Welt zu kommen schien. Sie fing an von der Begegnung... und sagte, immer mit der gleichen Ruhe, alle Gedanken, alle Empfindungen, die sie bis dahin gebracht hatten, der Großmutter in den Weg zu treten, sie sagte die Vorgänge bis zum Augenblick, da sie sich überzeugt hatte, daß Maria nicht mehr am Leben war. Als sie fertig war, kniete sie nieder, um ihre Tote zu küssen, und flüsterte: ‚Dein Vater denkt heimlich, daß ich dich getötet habe, aber es ist nicht wahr, weißt du, es ist nicht wahr'." — In dieser letzten Zeile finden wir den Sinn der ganzen Stelle: der äußere Vorgang des Todesfalles reicht in die Wurzeln der

inneren Handlung des Romans herab; denn Luisa sieht das Ereignis, das sie wiedererzählt, nur unter dem Gesichtspunkt ihrer fürchterlichen Angst, schuld daran gewesen zu sein, nachdem ihr gesteigerter, in Francos Augen „gottloser" Gerechtigkeitstrieb sie von Hause und von der Bewachung des Kindes fortgetrieben hatte. Den Zustand der von sinnloser Gewissensangst verfolgten Mutter sollen wir also in dieser ihrer subjektiven Auswahl aus schon bekannten Vorgängen erleben: diesen künstlerischen Zweck für den Gesamtaufbau hat hier die Wiedererzählung. — Dieser Charakter der ersten Wiedererzählung wird nun betont durch die ihr folgende zweite. Jetzt fungiert als Berichterstatterin die alte Hausdame; und ihr Bericht, soweit wir ihn hören, betrifft durchaus nur das Kind selbst, wie es so schön im Tode dagelegen habe, und wie es in den letzten Lebenstagen an den Vater gedacht habe: also vom Dichter beabsichtigter Kontrast zu dem egozentrischen Gesichtspunkt der Mutter; beide Berichte kommen so, jeder von seiner subjektiven Seite, an den vorhergegangenen objektiven Bericht selbst heran, ohne ihn etwa überflüssig zu machen oder durch ihn überflüssig zu werden. — Sprachliche Mittel wie etwa das der wiederholt angewendeten affektischen Gemination — „non poteva, non poteva esser fine . . ." „lagrime e lagrime" (p. 328. 329) — unterstreichen den subjektiven Stilcharakter des ganzen Abschnitts. —

Unter Umständen wird auch ein Ereignis gar nicht selber erzählt, sondern tritt uns nur in subjektiver Spiegelung entgegen; dies geschieht dann, wenn das betreffende Ereignis sachlich ohne besondere Bedeutung ist, dafür aber einen Erlebniswert für eine der handelnden Personen hat, auf welche reflektiert es daher auch künstlerisch am wirksamsten wird. So erleben wir die kirchliche Hochzeitsfeier von Franco und Luisa nicht direkt, sondern nur in der Seele und Sehnsucht der an ihr Zimmer gefesselten Mutter Teresa mit, ihr gleichsam in ihrer Einsamkeit Gesellschaft leistend; dadurch wird der Vorgang der Feier nicht nur reflektiert und subjektiviert, sondern vertieft durch Gedanken und Gefühle, die bei einem rein sachlichen Bericht nicht hätten zu Worte kommen können (Picc. M. A. p. 52 f.). — Das Kunststreben in all diesen Fällen ist immer dieses: einem Element der äußeren Handlung seine verschiedenen und besonders seine wesentlichen Seiten und seine Beziehungen zum Seelenleben der handelnden Personen abzugewinnen und es

hierdurch — durch das Aufsperren aller Türen, das Öffnen aller Zugänge gleichsam, die den Einzelvorgang mit der Gesamtkonzeption verbinden — erst wirklich als lebenden Bestandteil des Erzählten heraustreten zu lassen. Man könnte grundsätzlich sagen: je mehr verschiedene Zwecke gleichzeitig mit einem Erzählungsbestandteil verfolgt und erreicht werden, je höher steht die Erzählungskunst des Dichters.[151]

Eine unverkennbare Verwandtschaft hat dies Verfahren mit dem „Botenbericht" der antiken und antikisierenden Tragödie. Dieser typische Bestandteil der klassischen Tragödien ist äußerlich im Gesetz von der Einheit des Ortes begründet: anderswo stattgehabte Vorgänge können, da die Szene nicht wechseln darf, nur in der Form der Wiedererzählung überhaupt vorkommen. Das Verfahren hat aber auch und besonders eine psychologische und ästhetische Wirksamkeit: beispielsweise die Erzählung vom Tode des Hippolyte bei Racine (Phèdre V, 6) hat offensichtlich die innere Eigenschaft, eine Lösung der furchtbaren Spannung zu bewirken, die ihr vorherging. Dieser Zug ist nun durchaus lebensmäßig, er ist die ästhetische Auswertung alltäglicher Vorgänge. Bei Todesfällen, Feuersbrünsten usw. wird selbst der Hauptbetroffene, ja gerade er, nicht lange mit der Frage zögern: „Wie kam es denn?"; und diese Frage wird nicht sowohl dem objektiven Wunsche, das doch Unabänderliche zu erfahren, als vielmehr dem subjektiven Drange entspringen, irgend etwas zu sagen und zu hören, was die Lähmung zu lösen und ins gewohnte Dasein mit Frage und Antwort wieder überzuleiten geeignet ist; es wird ihm mehr am Reden als am Geredeten gelegen sein. Wie und wann diese Alltagserfahrung in die Dichtkunst gelangt ist; ob nicht doch vielleicht der psychologische Anlaß statt des vorhin erwähnten technisch-formalen ihr den Weg dorthin bahnte; ob endlich der Roman — für den ja nur noch der psychologisch-ästhetische Gesichtspunkt in Frage kam — den „Botenbericht" und seine Abwandlungen, wie wir soeben einige kennen gelernt haben, dem Drama verdankt, oder ob er sie direkt aus der Beobachtung des Lebens zog: diese Fragen seien hier nur aufgeworfen. Was uns in unserem Rahmen nur anging, war der Zusammenhang dieser Kunstform, soweit sie bei Fogazzaro auftritt, mit seiner Kunst der Subjektivierung objektiver Vorgänge und mit der „verschleiernden Erzählweise". —

Ich erwähne noch eine letzte Art, den kontinuierlichen objektiven Bericht durch die Darstellung des subjektiven Verhaltens einer Person zu ersetzen und zu unterbrechen; diesmal handelt es sich um ein von Anfang rein äußerliches Mittel der Kompositionstechnik, das aber bei Fogazzaro einmal zum innerlichen Bestandteil des symbolistischen Stiles umgeschmolzen erscheint. Folgendes ist gemeint: eine Person faßt einen Plan, dessen Ausführung dann zur Handlung gehören wird; der Inhalt des Planes wird aber zunächst noch dem Leser verschwiegen, der somit vorläufig nur die betreffende Person in ihrer Bewegtheit durch einen unausgesprochenen, zu fassenden Entschluß erlebt. Wieder ist uns diese Erscheinung von der Bühne — aus dem Lustspiel — geläufiger als aus der erzählenden Literatur; im Lustspiel ist es ein beliebter spannungschaffender Trick, daß eine Person etwa sagt: „Wie soll ich das machen? (stilles Nachdenken). Halt, so will ich es machen“ — ohne aber also zu sagen, „wie“ sie es machen will; dann fällt etwa der Vorhang, und den nächsten Akt füllt die somit angesponnene Intrige. Dies die Handlung retardierende Mittel wirkt rein als solches schon im Bühnenstück ein wenig grob und primitiv, denn es ist immer Anzeichen für eine nicht tadellos gegliederte Handlung; doch erscheint es sogleich gerechtfertigter, wenn es psychologische Vertiefung erfährt — etwa indem dadurch die betreffende Person als zögernd im Entschluß oder als versteckt und hinterhältig gekennzeichnet wird. Jedenfalls aber ist dies Vorgehen, technisch betrachtet, auf der Bühne noch am besten zu Hause; und zwar scheint mir der Grund hierfür der zu sein, daß das Bühnenstück seiner Natur nach uns die Menschen selbst hinstellt, sie uns in ihrem unmittelbaren Handeln und Reden zeigt: es darf sie uns also auch einmal in ihrem heimlichen Plänefassen zeigen. Die Menschen auf der Bühne sind selbst da, wenn auch an der Hand des Dichters geleitet, eine scheinbare gewisse Willkür im Aussprechen oder Verschweigen erhöht bei ihnen den erwünschten Eindruck der unmittelbaren Lebendigkeit. Dagegen hat der Roman den Vorzug, indem er ebenfalls die Menschen unmittelbar handeln und sprechen läßt, dennoch außerdem jederzeit von ihnen sprechen zu können; verstummt eine Person, so kann der Dichter sogleich erklärend und ergänzend für sie einspringen; ja, er kann dies nicht nur, sondern er muß es tun, das Wesen der erzählenden Kunstform

liegt in dieser Lückenlosigkeit des äußeren und inneren Fortschreitens mit allen Mitteln. Somit hat der Erzähler kein Recht, solange er sich der Grenzen seiner Kunst bewußt bleibt, in der geschilderten Weise plötzlich den Vorhang über einem Gliede der Berichtskette fallen zu lassen, das genau wie jedes andere Glied der Erzählung in irgendeiner Weise hätte zur Erscheinung kommen können und müssen — sei es auch in der Weise des „beredten Verschweigens“: wie denn die hier für alle Erzählkunst ausgesprochenen Grundsätze in ausgezeichnetem Grade für den „Lebensroman“ gelten. Der Bühnendichter hat zwischen seinen Personen und dem Hörer den Vorhang und hält sich selber auf der Seite seiner Personen; der Romandichter dagegen steckt gleichsam mit dem Leser unter einer Decke, belauscht seine Personen mit dem Leser gemeinsam und darf daher das einmal Begonnene niemals in einer Art abbrechen, die ihm nur als Willkür gedeutet werden kann. Wenn man nun dennoch jenes kompositorische Hilfsmittel häufig in Romanen auch hohen künstlerischen Ranges antrifft — etwa nach dem Typus: „Er stand nachdenkend, murmelte einige unverständliche Worte und verließ das Zimmer“ [152] —, so hat man ein doppeltes Recht, dort nach seiner künstlerischen Motiviertheit zu fragen, und die Frage kann, wie sich aus dem Gesagten ergibt, im Roman nur für jeden Fall besonders entschieden werden. — Das einzige Mal nun, wo es — soviel ich fand — bei Fogazzaro begegnet, erscheint es als Auswirkung des symbolistischen Stils und läßt dadurch seine Eigenschaft als technisches Hilfsmittel völlig verschwinden. Lelia hat mit allen Mitteln ihre Umgebung über ihre wahre Gesinnung getäuscht. Sie zieht sich erschöpft auf ihr Zimmer zurück. „Sie wollte nicht, daß die Lampen angezündet würden. Sie... stellte sich ans Fenster, ... betrachtete nicht den Himmel, nicht den schwarzen Waldgipfel, nicht die Bergspitzen des Summano. Den Gedanken fest auf einen geheimen Plan gerichtet, heftete sie die... Augen in den nahen Schatten, während ihr das Herz wild schlug, und ihre schlanke Gestalt von Zittern und Zucken geschüttelt wurde.“ Damit schließt der Abschnitt (L. p. 328). — Den „geheimen Plan“, der hier vorgedeutet wird, führt Lelia bald darauf aus: es ist, wie der Leser natürlich längst ahnt, ihre Flucht zu Massimo. — Rein sachlich angesehen, haben wir hier genau den oben beschriebenen lustspielhaften Trick, einen Plan in seinem

subjektiven Entstehen zu schildern, aber aus technischen Gründen seinen sachlichen Inhalt noch zu verschweigen. Aber vom „Trick" ist kaum noch etwas spürbar; Lelia braucht auch keine unmotiviert abgerissenen Worte als Kennzeichnung des in ihr entstehenden Planes zu murmeln (s. dazu auch u. Anm. 152): denn der Plan ist schon da, wie von selbst, wie eingeflößt aus dem einsamen Weben der Natur, in die sie hinausblickt, ohne sie zu sehen; der Plan ist ein verhältnismäßig unwesentlicher Teil des Gesamtlebens, wie sie selber es ist. Das technische Mittel ist also umgeschmolzen und aufgelöst in einen seelischen Erlebnis-Augenblick, ein schweigendes Zusammensein mit nächtlicher Natur, ein Sich-Aussprechen des seelischen Erregungszustandes vor einem Entschlusse nur im stummen ungewollten Gebärdenspiel — starrem Hinblicken, Zittern und Zucken —: einer jener Augenblicke irrationalen Daseins und kosmischen Eingeschmolzenseins, durch die uns Fogazzaro das geheimste Innere seiner Menschen zu offenbaren pflegt. Daß diesem Augenblick des Schweigens und Sich-Entschließens ein auch für die äußere Handlung wichtiges Element entkeimt, erscheint hier nicht mehr als dichterischer Mißklang (vgl. ob. S. 56 ff.), sondern nur noch als künstlerische Folge des seelisch bedeutsamen Augenblicks selber; wir finden uns von neuem im Bereich des rein innerlichen Daseins, wo die äußeren Vorgänge eine geringere Rolle spielen, aber, wenn nötig, auch noch durch Kunstgriffe zartester Art in ihrer Nebensächlichkeit gehalten werden.

γ) Schlüsse, Anfänge, Übergänge.

Wir beenden hiermit den flüchtigen Überblick über technische Mittel des Aufbaus in Fogazzaros symbolistischem Lebensroman. Vieles bleibt ungesagt[153]; manches schon früher in anderem Zusammenhange Vorgekommene sei kurz noch einmal herangezogen. So erwähnten wir gelegentlich die Technik der Kapitelschlüsse, die sich durch die formsymbolistische Technik der Titelwiederholung am Kapitelschlusse notwendigerweise bedingt zeigte.[154] Wir stellten das durch Kontrast äußerlich Überraschende, Theatralische bei einem Kapitelschlusse der „Malombra" fest, das sich bei einem äußerlich ähnlichen des „Picc. M. Ant." zur stilleren „Andersheit" gegenüber dem Kapitelinhalt vertieft und vereinfacht zeigte (s. ob. S. 146:163; vgl. S. 152). Inhaltlich kontrastierte Schlüsse dieser Art werden

dann je seltener, je mehr sich die Stilgebung verinnerlicht, je endgültiger ihre Spannungswirkungen auf das Gebiet der „formalen Spannung“ verlegt sind, je weniger endlich auf eine äußere Handlung Bedacht genommen ist, die für inhaltlich überraschende Schlüsse — gleichsam „lumina actionis“ — allein das Material liefern kann: sofern Kontrastwirkungen dann überhaupt noch beabsichtigt werden, sind es vielmehr nur „lumina orationis“ — denn so könnte man von der Außenseite her Stilmittel von der Art der Titelwiederholung wohl nennen. — Ebenfalls hatten wir uns schon mit den Buchanfängen selber befaßt (ob. S. 54 f.); es wurde festgestellt, daß sie durchweg leichter, scherzender Natur sind, auch speziell „spielender“ Natur — „Daniele Cortis“ beginnt mit einem Billardspiel, und wir kennen unseres Dichters Vorliebe für den Spielsymbolismus (s. ob. S. 147 f.). Doch liegt nicht nur in diesem Einzelfalle inhaltlich, sondern in allen Fällen formal ein Symbolismus von der Art des Kontrastsymbols (s. ob. S. 144) in dieser tändelnden Einführungsweise vor: Fogazzaros Romane enden durchweg tragisch — sei es nun elegisch, dramatisch, pathetisch (vgl. speziell ob. S. 198) —, und so bilden Anfang und Schluß des Gesamtwerks jeweils einen formsymbolistischen Kontrast von Humor und Ernst, wie wir deren schon so viele einzelne innerhalb der Bücher antrafen. Wir haben hier einen der sichtbarsten Zusammenhänge zwischen sprachlicher Stilistik und Aufbaukunst bei Fogazzaro vor uns. Die idyllische, zarte, sorgsam behandelte Oberfläche seines symbolistischen Stils erscheint in den behaglichen oder leichten, „impressionistischen“ Einleitungen; die wuchtige, religiös-irrationale Grundlage in den gefühlstiefen oder pomphaften Abschlüssen. — Endlich hatte uns die Technik des Übergehens zu einem neuen Thema flüchtig beschäftigt (ob. S. 55). Wir fanden, daß an einer der frühesten in Frage kommenden Stellen Fogazzaro sich, um den Übergang zu einer Beschreibung zu finden, vorübergehend aus der Erzählung herausstellt (S. 42); er fühlt sich verpflichtet, die Beschreibung mit Mitteln zu begründen, die mit dem Roman nichts zu tun haben. Dieses bei unserem Dichter fremdartig wirkende, eher wissenschaftliche als dichterische Stilelement fanden wir bei Manzoni als Repräsentanten des historischen Romans älterer Schule wieder; um noch etwas Ähnliches aus Manzoni anzuführen, so schließt er etwa ein Kapitel folgendermaßen ab: „Intanto

che s'incammina, noi racconteremo... le cagioni e il principio di quello sconvolgimento" (Prom. Sp. cap. 11 fin.). Genau so schließt ein Kapitel der „Malombra": „Ed ora che... ella dorme..., mentre tutti... dormono ancora..., parliamo a voce bassa di donna Marina..." (Mal. p. 51). Gleichen Geistes ist auch folgende Stelle aus demselben Buche: „(Die epheubewachsenen Statuen) strecken die nackten Arme hervor und winken, vergleichbar drohenden Sibyllen oder noch eher Nymphen, die schon überwältigt und erstarrt sind in einer sonderbaren Metamorphose. Der Sohn des Gärtners folgte dieser zweiten Interpretation und pflegte ihnen Bündel von Gras und Blumen in die Hände zu geben" (p. 29). — An diesen drei Stellen ist das stilistisch Gemeinsame die gestörte Illusion: der Autor steht plötzlich nicht mehr (scheinbar) mitlebend in seinem Thema, sondern öffentlich ausdeutend daneben. Das besonders Interessante an den beiden ersten Stellen, den Kapitelschlüssen, ist überdies, daß die Illusion gerade dadurch vernichtet wird, daß der Dichter mit einer gewissen ängstlichen Koketterie sie zu schonen vorgibt und hierdurch zu ihrem Verhängnis auf ihren Charakter als „bloße" Illusion erst aufmerksam macht. Manzoni gibt vor, zu einer Abschweifung einen Zeitpunkt zu benutzen, wo seine Personen gerade abwesend sind; Fogazzaro will sogar leise sprechen, damit Marina nicht aufwacht und den ungünstigen Bericht über sich mit anhört. Äußerlich angesehen machen die Dichter sich zwar hierdurch gerade zu Teilhabern an ihrer eigenen Romanhandlung, stellen sich mit besonderer Sorgsamkeit in sie hinein; in Wahrheit rauben sie ihr die Unmittelbarkeit, von der sie lebt. Die Personen des Romans „sind" nun nicht mehr, sondern es ist, „als ob" sie wären; wir glauben nicht mehr mitzuleben, sondern wir werden uns bewußt, das alles nur zu lesen, und zwar gleichsam mit lauter Stimme, die der Dichter uns zu dämpfen auffordert: so werden wir uns der Täuschung, in deren Unbewußtheit der Kunstgenuß gründet, ärgerlich bewußt. — An der zweiten aus „Malombra" angeführten Stelle wird die Illusion auf andere Weise zerstört, nämlich durch Selbstironie des Dichters. Wenn er die beiden Aussehensweisen der Statuen als „interpretazioni" bezeichnet, so reißt er uns von der Ebene des Kunsterlebnisses auf die der archäologischen Deutung; die Statuen sind nun nicht mehr seine dichterische Erfindung, sondern gleichsam sein

wissenschaftlicher Fund, den er mit der kühlen Haltung des Gelehrten beschreibt. (Ich verkenne nicht die vom Dichter hier beabsichtigte humoristische Wirkung; aber sie ist gequält und würde gern entbehrt werden). Dies „Gegenüberstehen" mag die gewiesene Haltung für den Autor des „historischen Romans" sein (s. ob. S. 42)[155], darüber hinaus vielleicht überhaupt für den der „zweiten Romanstufe"; die Selbstironie speziell ist ferner die gewiesene Haltung des Romantikers, der zwischen zweiter und dritter Stufe schwankt (ob. S. 12 f.): für den „symbolistischen Roman des Lebens" ist eine solche Haltung deplaziert, und zwar nicht nur für diesen Roman in seiner Vollendung, sondern auch in seinen Vorformen. Selbstironie und Abstraktion vertragen sich durchaus nicht mit jenem naiven Wirklichkeitssinn und mit jener demütigen, lebensempfänglichen Aufgeschlossenheit, die wir als Grundwesen der Fogazzaroschen Kunstübung kennen gelernt haben (vgl. ob. S. 8 f. 180).[156] Außer in „Malombra" mit ihrer zwitterhaften Stilistik und Komposition findet sich denn auch ein solches Abgleiten in fremde und ältere Stilweisen, ein solches Mißverstehen des eigenen Kunstwillens, wie es in diesen Formen des Übergehens sich kundgibt, bei Fogazzaro nirgends mehr.

Schluß.

Wir sind am vorläufigen Ende unseres Weges. Die vielen Umwege und das häufige Stehenbleiben hatten doch nur den einen Sinn, uns das Ziel, die formale Erfassung eines individuellen künstlerischen Ganzen, immer schärfer ins Auge fassen zu lassen und ihm mit immer neuen Zugangsweisen näher zu kommen. Wir dürfen nun zurückblickend fragen, was das ist, was wir kennen gelernt haben, und was es für uns ist. Was ist für eine heutige Romankunst noch lebendig und vorbildlich an dem Kunstgebilde, das wir Fogazzaros symbolistischen Lebensroman nannten? Wie muß sein Dichter aufgefaßt und gewertet werden, damit wir ihn, ohne ihn mißzudeuten oder zu überschätzen, noch heute zu den unsrigen zählen können? Das Negative hierzu wiederholten wir schon; wir führten auch schon die Stimmen an, die dennoch sogar dem Menschen Fogazzaro, diesem schon zu seinen Lebzeiten nachgeborenen Kinde eines sensitiven, weich individualistischen Romantikertums, dennoch Lebensrecht in einer Zeit einräumen wollen, in der man von solcher Charakterbildung

nichts mehr wissen will und solche Wege der Menschwerdung als Abwege ansieht (ob. S. 20 und Anm. 17). In unser Thema gehört weder die Frage nach Fogazzaros menschlicher Persönlichkeit, noch auch nur die nach Stoff und Inhalt seiner Kunstwerke; wir können also etwa darauf nicht eingehen, wie sehr verwandt seine Neigung und Befähigung zu psychologisch und pathologisch fundierter Menschenschilderung ihn entsprechenden Bestrebungen heutiger Romankunst erscheinen läßt (vgl. ob. S. 28 f.). Wir halten uns auch weiterhin streng bei der Frage des Stils und verweilen auf diesem Gebiete noch ein wenig beim Positiven.

Kein Wort hatten wir zur Kennzeichnung dieses dichterischen Stils so oft anzuwenden wie das Eigenschaftswort „zart", auf nichts war beim Interpretieren so zu zielen wie auf die stets gesteigerte Feinfingerigkeit, mit der unser Dichter Probleme, Dinge und die Seelen und Körper seiner Menschen anrührt und ausdrückt. Hierdurch wurde sein Symbolismus zum Unterschied von anderen symbolistischen Kunstarten zu einem Mittel, das Irrationale auch in seinen unscheinbarsten Erscheinungsweisen künstlerisch zugänglich zu machen, und er neigte dazu, das Unausgesprochene oder Unaussprechliche gelegentlich auch da dem Hörbaren und Rationalen vorzuziehen, wo es seinem Inhalt nach eine solche Bevorzugung nicht verdienen würde. Fogazzaros Entwicklung aus dem Inhaltssymbolismus über das formal verwendete Inhaltssymbol zum sprachlichen Formsymbolismus, die wir darzustellen suchten, bedeutete so nichts anderes, als daß ein immer zarteres Berühren der darzustellenden Dinge ihm künstlerischer Leitsatz war. Diese Zartheit aber erwies sich uns als eine zarte Glut, dieses vorsichtige Anfassen der Dinge seiner Welt schien oft von einer Sorge diktiert, sie nicht durch die Leidenschaftlichkeit des Zugriffs zu zerdrücken, sie nicht mit der Hitze eines selbst im Greisenalter noch zuckenden und flammenden Temperaments zu versengen, nicht ihre natürliche Gestalt und ihr eigenes warmes Leben im Prozeß der künstlerischen Umformung zu erschrecken und zu entstellen. Denn dies war das dritte: neben der leichten Hand des Künstlers und der Leidenschaftlichkeit der nicht altern wollenden Seele eine Ehrfurcht vor dem Sein der Welt in seiner Eigenart und Selbständigkeit, und ein tiefes Durchdrungensein davon, daß die von Gott gestellte Aufgabe des Künstlers die ist, dies Welt-

sein so zu lassen wie es ist, oder doch es nur so weit neu zu gestalten, daß es in der Schönheit seines Seins für uns „anschaulich" wird. Im Streben nach der Schönheit vereinigen sich alle Strebungen dieses Dichters. Sinnliche Liebe, die sich spiritualisieren möchte, Liebe zur Schönheit der Dinge, der Frauen, der Seele, das ist seine künstlerische Grundart, wenn wir ihn als Person ins Auge fassen. Fogazzaro ist ein durch und durch ästhetisches Wesen; wir werden ihm nur gerecht, wenn wir gelten lassen, daß er zwar jedem „Wert" seine Eigenart zu wahren sucht, aber doch alle Werte oder Seinsweisen — Moralisches, Soziales, Religiöses, Natürliches, Menschliches — in der Färbung des ästhetisch Schönen sieht. So wird er mehr und mehr ästhetisch kontemplativ. Als er diesen Standpunkt noch nicht endgültig gewonnen hatte, als er noch den Dingen auf den Leib zu rücken und sie artistisch auszunutzen liebte, statt sie liebend zu betrachten, ging er noch nicht auf seinem Wege; als er diesen Standpunkt noch einmal verließ und auf die Kraft seines Intellekts und seines politischen Wollens allein zu vertrauen schien, wurde er künstlerisch schwach und fast uninteressant. Daß er selbst, wo er sich über das Wesen seiner Kunst und die Zukunft der Dichtkunst äußerte, von allen anderen „Werten" eher theoretisierte als vom Ästhetischen und gar von der künstlerischen Form, das wird uns nicht irre machen, denn von seinem Eigensten und Natürlichsten theoretisiert ein Künstler am wenigsten; aber er selber lehnte doch sogar gelegentlich den sozialen und moralischen Roman aus schönheitsästhetischen Gründen ab (Disc. p. 28)[157]; seine Askese ist immer ein gewaltsamer Verzicht auf sinnlichen Genuß um seelischer Schönheit willen; und seine Religiosität, eine praktische Liebesmystik, nimmt Gott, auf den sie hindrängt, letzten Endes auch von der ästhetischen Seite (s. bes. ob. S. 183 ff.).

Hierauf beruht die Einheitlichkeit seines Lebenswerkes im subjektiven Betracht, die wir objektiv im symbolischen Ausdruck des Religiösen fanden. Ein liebender Schönheitssinn, weltlich dringend oder spiritualistisch zart, jubelnd in Erfüllungshoffnung, schließlich immer wieder schmerzlich entsagend, das ist der „rote Faden", der sich durch die Windungen seiner künstlerischen Entwicklung zieht. Daher begann er als Lyriker, und daher gipfelt das Wesen seines „Lebensromans" im Lyrischen. Zum Schlusse aber hatte er eine lyrische Prosa geschaffen;

anfangs bedurfte er noch der Versform, um den lyrischen Grundton, der sein eigenster Ton war, vernehmbar zu machen.[158] Als seine zögernde Feder sich endlich zu rühren begann und er es zum ersten Male vermochte, die Lasten seiner Seele in einem Kunstwerke Form werden zu lassen, da entstand ein Gebilde, das in den Grundzügen dem Werke seiner letzten Reife merkwürdig verwandt ist; inniger verwandt als manche der späteren Werke, deren Beziehung zu „Leila" wir oft mehr im Äußeren suchen mußten. Naiv und unmittelbar entspringt „Miranda" dem gleichen Dreiklang von Zartsinn, Leidenschaft und Ehrfurcht, der modifiziert durch Bildungs- und Erfahrungserlebnisse aller Art, und im übrigen unvergleichlich reicher und voller, in „Leila" von neuem erklingt. — Wir zogen bislang „Miranda", die Liebesgeschichte in reimlosen endecasillabi, ihrer abweichenden äußeren Form und Art wegen nur in gelegentlichen Bemerkungen heran; indem wir nun noch einen Blick auf sie als ein Ganzes werfen, sehen wir den quellenden Ursprung einer Kunst vor uns, deren breites Ausmünden wir bisher vor allem betrachtet hatten. „Miranda" ist Gedicht und Erzählung und wieder keines von beiden; dasselbe aber gilt ja auf anderem Niveau von „Leila".[159] Wir treten schon hier in das Element ein, worin sich die uns bekannt gewordene Kunst allein kristallisiert; hier aber steht der Dichter noch am Ufer und schöpft mit leichter Hand einen Becher aus dem Elemente; später wird dann der kühnere Erzähler sich mit ganzer Person in dasselbe Element wie in ein Meer hineinwerfen, und nur die tragende Kraft seines Formwillens wird ihn darin schwimmend erhalten: das Element des „Lebens" selbst, wie wir sagten.

Wenn wir auf dies Darstellen des „Lebens" als den Grundzug der Fogazzaroschen Dichtung zu achten bereit geworden sind, so werden wir es auch in seinem frühesten Versuch spüren und nicht auf den Gedanken kommen, in „Miranda" nur ein ungebührlich ausgedehntes lyrisches Gedicht zu sehen. Wir werden schon hier den symbolistischen Stil finden, der sich hier freilich noch ganz in Inhaltssymbolen ohne formale Wirkung erschöpft.[160] Dennoch hören wir, daß den Inhalt dessen, was Fogazzaro auf fast 200 Seiten von der traurigen Geschichte des herzkranken Mädchens und des weltdurstigen jungen Dichters singt, „Heine oder Uhland in einem einzigen Seufzer erzählt" haben würden.[161] Dies scheint mir doch nur insofern zuzugeben, wie es fraglos

zutrifft, daß ein Seufzer als „zurückgedrängte Kraft", als Fülle der Möglichkeiten, die ganze Welt eines Inneren besagen kann; daß in der Eichel der Eichbaum, im Lächeln eines Säuglings schon die ganze Kraft und Geistigkeit des einstigen Mannes schlummert. Die Aufgabe, die der Dichter der Verserzählung sich gegenüber demjenigen eines lyrischen Seufzers stellte, war aber, wie mir scheinen will, gerade die, Erlebnisse auseinanderzulegen, die der Lyriker kaum andeutet, Seelen und ihre Kämpfe zu entwickeln und zu erklären, und zwar dies alles im weiten Element des Lebensganzen, von dem jene Seelen und Erlebnisse nur Atome sind; aber alles noch in jugendlicher Scheu und Verhüllung, so daß dann in der Tat die Erinnerung an diese Dichtung, vielmehr das zum Schlusse im Inneren des Lesers sich aufrichtende „Gesamtbild" von ihr[162] wieder nur die Farben zartester Lyrik hat, und alles während der Lektüre Erlebte, Gesehene, Gedachte sich zuletzt wieder in einen langen „lyrischen Seufzer" zusammenzieht und in ihm verhallt, so wie es alles aus ihm erwuchs. Nur diese Verwandtschaft im Stimmungsergebnis aber besteht zwischen dem „lyrischen Seufzer" und unserer Versnovelle; ganz unmöglich hätte der gedrängteste Lyriker, ob nun Heine oder Uhland, so viel Psychologie und psychologische Entwicklung, Naturschilderung, Wirkung zwischen Natur und Seelen in Symbolen darlegen können, außer wenn Heine und Uhland in einem solchen Falle eben auch eine lyrische Novelle gedichtet hätten. Wenn dies Kunstwerk also nur auf „Mädchen oder Jünglinge" zauberhaft wirkt, so müssen wir uns zu diesen rechnen; ob aber wirklich ganz jugendliche Leser reif genug sind, die feine Kunst, die in „Miranda" schon einen eigenartigen Erzählstil vordeutet, zu erfassen? Ob sie nicht vielmehr dem Irrtum unterliegen würden, daß der von ihnen zuletzt ausgehauchte „Seufzer" auch die Leistung des Dichters begrenze? —

Wir kommen hiermit auf unsere Schlußfrage zurück: „was ist tot und was lebendig" für die heutige Romandichtung an der stilistischen Kunst Fogazzaros? — Unsere Antwort lautet: nicht mehr unmittelbar wirksam — also tot — ist seine Kunstübung, wie sie sich in der Wirklichkeit darstellt. Eine aus Schönheitssinn geborene, zarte, besinnliche Kunst kann nicht mehr Ausdruck des Lebens sein für eine Romandichtung des angespanntesten geistigen und seelischen Kampfes, der extremsten

Ausdrucksweisen, der schönheitsfremden, wo nicht schönheitsfeindlichen Ästhetik. Die Naivität und Unbewußtheit, die gerade die reifsten Schöpfungen der Fogazzaroschen Stilkunst bestimmt, ist kein Wert mehr für eine dichterische Kunstübung, die in allem und jedem nach dem Wie und Warum bohrt, sich unaufhörlich Rechenschaft ablegt und die in ihr wühlende Problematik — an der als solcher es ja auch Fogazzaro nicht fehlte — in ruheloser Bemühung auch zur künstlerischen Gestalt zu bringen strebt. Ein Symbolismus, der nicht sowohl Ideen gestaltet als Realitäten zur Geltung kommen läßt, der das Gewichtige nicht so hoch wertet wie das Imponderable, und der in sorgsamster Einzelbehandlung jedem, auch dem geringsten Dinge ein künstlerisches Gewand umlegt — was soll er einer Kunst, die wie nur je eine Kunst auf allen Gebieten des Romans nach dem Ganzen strebt und die ein Ganzes womöglich selber in seiner Urgestalt vor die geblendeten Augen des Lesers stellen möchte? Gegenüber der „zerfällenden Sehweise" Fogazzaros [163], die bei jedem Dinge das ästhetisch Darstellbare vom wesensmäßig Innerlichen gleichsam a priori trennt, sieht der heutige Romandichter gemeinhin die Gestalt im Wesen; gegenüber Fogazzaros künstlerischer Keuschheit, die das Symbol ausspricht und das Finden des Symbolkerns dem Feingefühl des Lesers überläßt, ist der heutige Künstler von einem Drang nach unmittelbarem Aussprechen der Wirklichkeit förmlich geschüttelt, von einem Drange, dem jene künstlerische Zurückhaltung als Hemmnis, fast als Lüge erscheinen muß. Dies alles gilt für das Geburtsland des „Futurismus" mindestens so sehr wie für das übrige Westeuropa; ein heute führender Repräsentant jenes Landes sagt: „odio l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento per diventar macchina, allegoria... Quel bisogno spirituale ... non si puo appagare ... di un tal simbolismo allegorico." [164]

Aber schon diese synonyme Verwendung zweier so diffizil zueinander stehender stilistischer Begriffe wie Allegorie und Symbol (vgl. u. Anm. 79), oder noch besser, diese Einschränkung des Symbolbegriffes auf ein „allegorisches Symbol", wie Pirandello sie hier vornimmt, kann uns zeigen, daß die Veraltetheit eines Stilprinzips wie des Fogazzaroschen vielleicht mehr in seiner Erscheinungsweise als in seinen Grundlagen, mehr im Äußeren als im Inneren liegt. Wir hatten unsere Definition des

dichterischen Symbolismus als eines Mittels, das Irrationale anschaulich zu machen, absichtlich auf Fogazzaro eingeschränkt (ob. S. 133); immerhin wird so viel auch mit allgemeiner Gültigkeit gesagt werden dürfen, daß jeder dichterische Symbolismus Zugang zu sonst dichterisch unzugänglichen Seinssphären gibt, und daß also umgekehrt eine nicht rein rationale Kunst den wirklichen, tiefgefaßten, lebendigen Symbolismus in irgendeiner Form nicht missen kann: keine Kunst also weniger als die heutige Romandichtung mit ihrem Triebe zum Metaphysischen, zum Ganzen, zum Geheimnis; um es mit unserem Ausdruck noch einmal zu sagen, zum „Lebensroman".[165] Pirandello selbst ist uns mit seiner Kunstübung Beweis gegen seine eigene Theorie. Sein Mattia Pascal — was ist er anderes als Symbol für die unausweichliche Gebundenheit des menschlichen Lebens, für den unrealisierbaren Wunschtraum absoluter Freizügigkeit im irdischen Dasein? Seine Sechs Personen — was sind sie, wenn nicht Symbole der verzweiflungschaffenden Unmöglichkeit, die unmittelbare, unaussprechbare, unwiedergebbare Realität des gelebten Lebens in die Form der Kunst und gar in die Schranken der Bühne zu fassen? — Und anderseits: Fogazzaros Symbolismus wurde uns als künstlerisches Ganze erst faßbar, nachdem wir ihn, der sich nur in Einzelheiten darstellt, begriffen hatten als umfassendes Abbild einer sein ganzes Leben und Schaffen durchziehenden und bestimmenden Gesamtkonzeption, nämlich seiner religiösen Weltanschauung. Der Unterschied zwischen ihm und einem Pirandello liegt viel mehr in der Ausführung als im künstlerischen Willen. Fogazzaro häuft und verteilt inhaltliche Minimalsymbole, verwandelt und verfeinert sie in spannungschaffende Formsymbole, gelangt zur symbolistischen Spannkraft des sprachlichen Ausdrucks selber; mißlingt ihm dies, so mißlingt ihm ein Kunstwerk, sein zentrales Streben geht nach Formkunst: Pirandello und andere Heutige konzipieren eine Gesamtidee und geben ihr Gestalt, dies selbst ist ihre Kunsttat, und sie fragen nicht viel nach dem einzelnen, das etwa in diese Idee und diese Gestalt nicht eingeht; ihr zentrales Streben geht nach der Idee.[166] Fogazzaro symbolisiert unzählige Einzelheiten aus Natur, Seele, Gespräch, Dingwelt, und hat in ihnen das „Leben": Thomas Mann beschreibt mit wissenschaftlicher Exaktheit das Leben selber — biologisch-religiös gefaßt, genau wie seinerzeit Fogazzaro es evolutionistisch-religiös faßte — und stellt dann

abbrechend eine traumhafte Erscheinung des Lebens in Frauengestalt hin, als wollte er uns nun doch zeigen, daß nur durch diese Erscheinung, die ein Kunstsymbol ist, niemals durch wissenschaftliche Beschreibung das Gesamtbild des Lebens angeschaut werden kann.[167] Fogazzaros Spiel- und Ernstsymbolik (ob. S. 147 ff.) mag gerade in ihrer Sorgfalt kindlich wirken gegenüber einer Spielsymbolik bei Thomas Mann, die selbst der „Ernst" ist, die das Spiel in die Wirklichkeit übergehen und Bild und Bedeutetes nicht mehr einander gegenüber, sondern in Einem sehen läßt.[168] Das Kindliche, Zierliche liegt bei Fogazzaro doch nur in der Durchführung; Gesinnung und Wille, das Leben in der Grausamkeit seines Spielertums und das Spiel im Unheimlichen seiner Wirklichkeit sehen zu lassen, bleiben die gleichen. — Wenn wir also zuvor sagten, das „Tote" an Fogazzaro im Sinne einer heute fehlenden öffentlichen, unmittelbaren Wirkung sei seine äußere Kunstform, so fügen wir hinzu: „lebendig" auch für eine veränderte, schärfer angespannte, vielleicht auch vertiefte Kunstauffassung wie die heutige ist sein Kunstwille, seine „innere" Form, lebendig sind die Wurzeln, aus denen sein Symbolismus als ein Einheitliches und Ganzes erwächst, der Glaube an ein Absolutes, der einem Symbolismus erst Kraft gibt, die Überwindung der Skepsis und Selbstironie (vgl. ob. S. 214). Auf eine Formel gebracht, würde unser Ergebnis lauten: veraltet an Fogazzaro ist vielfach, was er als Stilkünstler tat; dem heutigen Geist unmittelbar gemäß ist, was sein Stil wollte.

Bedenklicher schon steht es mit seiner konstitutiven Gefühlshaftigkeit, die sich zum Anti-Intellektualismus steigerte und ohne die sein Kunststil nicht zu denken ist (s. bes. ob. S. 115 f.). Demgegenüber ist heute der Intellektualismus in der Romandichtung gewaltiger als je; die Geistigkeit ist hart, weil das Leben hart ist, um das sie kämpft. Wenn wir beispielsweise Fogazzaro das Kunstmittel der Kontrastierung von Charakteren überwinden sahen (ob. S. 198 ff.), so ist Thomas Mann — um ihn noch einmal zu nennen — zu diesem Mittel auf einer höheren Stufe zurückgekehrt[169]; wenn Proust das bei Fogazzaro zu lieblich intimer Stilwirkung gebrachte Mittel der Eigennamen (ob. S. 47 ff. 156 f.) ebenfalls zu höchster poetischer Wirkung verwendet, so liegt bei ihm theoretische Einsicht ins Wesen der Sprache und ihres wirkenden Verhältnisses zu den Dingen als deren Benennung zugrunde; Proust verwertet eine primär

intellektuelle Erkenntnis künstlerisch, zu welcher der naivere Fogazzaro höchstens von der Kunstübung her sekundär hätte gelangen können.[170] — Jedoch findet mit jener Neigung zum Unbestimmten, Unmittelbaren, Gefühlshaften Fogazzaro Anschluß an andere, nicht weniger „moderne" dichterische Richtungen: wir deuteten auf seinen Zusammenhang mit dem lyrischen Expressionismus bereits hin (ob. S. 31 f.) und äußerten auch schon, daß dieser Zusammhang wieder nur in der Gesinnung zu finden ist, nicht in der künstlerischen Gestalt, die sie angenommen hat; im dunklen, gefühlsbetonten Untergrunde, nicht auf der Oberfläche des klaren, liebevollen Anschaulichmachens dumpf geahnter „Dinge". —

Der Dichter, von dem wir somit Abschied nehmen, grüßt unsere Epoche, an deren Schwelle er steht, und hätte wohl von seinen heute lebenden Kunstgenossen einen brüderlichen Gegengruß verdient. Soll ihm dieser aber nicht werden, so wollen wir zum wenigsten auf das kühle und liebliche Dämmerlicht hinblicken, das ihn bescheint, und das nun längst im Glanz und Lärm eines neuen Tages der Politik und Kunst verglommen ist.

Anmerkungen.

[1] Nur durch den erfundenen, die Einzelvorgänge verbindenden „Helden" unterscheidet sich der „Handlungsroman" äußerlich formal von der pragmatischen Geschichtsschreibung. — Walzel (Gehalt und Gestalt S. 369) faßt Fabel, Roman, Epos, Drama als „pragmatische Dichtung" zusammen.

[2] Vgl. Walzel, Die Kunstform der Novelle (Wortkunstwerk S. 321 ff.); dort (S. 239 ff.) über Sinn und zweifelhafte Authentizität des viel zitierten Goetheschen Wortes. — Zu Fogazzaros Novellen vgl. u. Anm. 153.

[3] Über Gespräch als Wesensbestandteil des Epos vgl. Walzel, Geh. u. Gest. S. 378 f. Dort weist Walzel jeden Stil außer dem „begrifflichen" für „epische" — also auch romanhafte — Erzählung ab und verlangt die „erzählende" Form gegenüber der „lyrischen" wie der „szenischen". — Die wenigen Andeutungen unseres Kapitels wollen im übrigen nicht etwa den viel behandelten Fragenkomplex des Verhältnisses zwischen Epos und Roman erledigen: vgl. neuerdings H. H. Borcherdt, Geschichte des Romans und der Novelle... 1, 1926, S. 9 ff.; dazu M. Gerhardt in Dt. Lit.-Ztg. 1926, Sp. 1839 ff.

[4] Ein „Entwicklungsroman" im weiteren Sinne existiert schon vom Mittelalter an; M. Gerhardt, Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister (Vierteljahrsschrift..., Buchreihe Bd. 9), beginnt die Darstellung mit dem deutschen Parsival. Dem entspricht, wenn wir (ob. S. 3) bei Chrestien das hart ans Persönliche streifende Räsonnement des Helden notierten. — Die Verfasserin der genannten Arbeit weist am Schlusse (S. 168 f.) auf die „künftige Überwindung" des Entwicklungsromans hin; das ist nichts anderes als der Übergang zu unserer „dritten Stufe" (s. ob. S. 6 ff.).

[5] Ich wähle hier den Ausdruck „Sprechen lassen" usw., um dem immerhin denkbaren elementaren Einwande zu begegnen, Sprache sei ja — als Mittel der Dichtung überhaupt — die Form jedes Romans, gleichgültig, welcher „Stufe" er angehöre. Von dieser Grundtatsache ist hier natürlich nicht die Rede (vgl. jedoch ob. S. 91), sondern vielmehr von der anderen Frage, welche Äußerungsformen die jeweiligen Subjekte der einzelnen Stufen haben. Da ist denn die wesentliche Äußerungsform der Subjekte der zweiten Stufe — individueller, dem Dinglichen bewußt gegenüberstehender Menschen — das individuelle Sprechen bzw. Verschweigen; d. h. dieser Roman „läßt" seine Subjekte sich vornehmlich sprechend, diskutierend usw. äußern. — Über jene andere, der Poetik überhaupt zugrunde liegende Frage, nämlich die Wortsprache in ihren verschiedenen rationalen wie irrationalen Möglichkeiten, „Gestalt" zu geben, d. h. Kunstsprache zu sein, vgl. z. B. Walzel, Geh. u. Gest. S. 383 ff.

[6] Wenn Walzel, a. a. O. S. 378 vom „Epos" aussagt, es sei „vor allem Bericht" und brauche „begriffliche Darstellungsmittel", so würde dies in

unserer Stufenfolge auf den Roman der ersten Stufe — dem wir das Epos zuordneten — und auf den der zweiten zutreffen.

[7] Ein anderes Wort Rilkes — eines unter vielen — kann zur Bezeichnung dieser neuen Haltung dienen: „Wie ist das klein, womit wir ringen, Was mit uns ringt, wie ist das groß. Ließen wir, ähnlicher den Dingen, Uns so vom großen Sturm bezwingen, Wir würden weit und namenlos" (Buch der Bilder S. 157). — Das Zitat im Text steht Duineser Elegien 8. Es findet sich in der schönen Abhandlung von K. Oppert, Das Dinggedicht (Vierteljahrsschr. f. Lit.-Wiss. u. Geistesgesch. 4, 1926) S. 782 im entgegengesetzten Sinne wie bei mir verwendet, nämlich als bezeichnend für die „Haltung des Dingdichters", während ich die Haltung des Dichters der „dritten Stufe" (die auf dem Gebiet des Romans etwa der von Oppert gemeinten auf dem lyrischen Gebiet entspricht) eben gerade als eine Überwindung des Gegenüber bestimmt habe. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich durch die Überlegung, daß ich von der weltanschaulichen Haltung spreche, Oppert von der künstlerischen; als Künstler steht auch der Romandichter der dritten Stufe „gegenüber" seinem Stoffe, in welchem von ihm selber nichts mehr enthalten ist — genau entsprechend der „Ent-Ichung" der Lyrik (Walzel).

[8] Wortkunstwerk S. 234. — Unsere erste und zweite Romanstufe sind unter verschiedenen Bezeichnungen als Entwicklungsformen des Romans wohl ziemlich allgemein anerkannt: s. z. B. M. Gerhardt in Dt. Lit.-Ztg. 1926, Sp. 1842 für die Entwicklung im 19. Jh. (vgl. ob. Anm. 4); Sommerfeld, Romantheorie und Romantypus in der Aufklärung (Vierteljahrsschrift ... 4, 1926) S. 476 ff.: C. F. Blankenburgs alte Deduktion entspricht so ziemlich unserer zweiten Stufe; vgl. dazu Sommerfeld selbst S. 486 u. f. — Dagegen glaube ich, irgend etwas der „dritten Stufe" Entsprechendes als wirklich selbständige Weiterbildung des Romans nirgends erwähnt gefunden zu haben, während ich nicht zweifeln möchte, daß viele Mißdeutungen neuerer und neuester Dichtungen unterblieben wären, wenn man die an sich naheliegende Voraussetzung gemacht hätte, daß die neue Gesinnung auch eine neue Form des Ausdrucks hat — im Roman wie überall. Vgl. dazu die vor. Anm.: das „Werdegedicht" und „Dinggedicht" der Lyrik entsprechen so ziemlich der 2. und 3. Stufe im Roman.

[9] Man findet Beispiele in der Sammlung „Die Silbergäule" (Hannover: Stegemann).

[10] Vgl. G. Lukacs, Die Theorie des Romans, 1920, S. 32: „diese unzerreißbare Gebundenheit an das Dasein und Sosein der Wirklichkeit, die entscheidende Grenze zwischen Epik und Dramatik, ist eine notwendige Folge des Gegenstandes der Epik: des Lebens". S. 66: „... weil die normative Unvollendung und Problematik des Romans eine geschichtsphilosophisch echtgeborene Form ist und als Zeichen ihrer Legitimität ihr Substrat, den wahren Zustand des gegenwärtigen Geistes erreicht ..." — Im übrigen würde es das Buch von Lukacs mißverstehen heißen, wenn wir weitere Einzelstellen aus ihm zum Belege entnehmen wollten, da es — auch in seinem zweiten Teile: Versuch einer Typologie des Romans — auf jede Begrifflichkeit, etwa die Herausstellung faßbarer Typen, bewußt verzichtet und durchaus im Ganzen genommen werden muß.

[11] Vgl. M. Zobel v. Zabeltitz, Der deutsche Geist und die Form, 1920, S. 34. 40. 42.

[12] Deutsche Gesamtausg. München: G. Müller, 1920, Abt. II, Bd. 3. — „Am offenen Meer" entstand in den Jahren 1889/90.

[13] Der Titel „Am offenen Meer" ist also wörtlich, nicht übertragen — wenigstens nicht auf Innermenschliches übertragen — zu verstehen. Wenn dagegen ein Vertreter der zweiten Stufe wie etwa A. Schnitzler im Titel Naturdinge bezeichnet, so sind sie immer in seelischer Metapher gemeint. „Der Weg ins Freie" ist ein seelischer Weg, kein natürlicher; „Das weite Land" ist nicht etwa eine Naturlandschaft, kommt als solche überhaupt nicht vor, sondern nur im Sinne der unendlichen Dehnbarkeit des Seelenlebens. — Über Titel im „Lebensroman" vgl. ob. Kap. IV b.

[14] Vgl. u. Anm. 166.

[15] Das tritt speziell heraus anläßlich des Kirchturms (Swann p. 77 ff.). — Im zweiten Teil ist weder der passive Swann noch gar die unbedeutende Odette „Held" der Liebesschilderung; als solchen möchte ich vielmehr die „petite phrase" aus der Violinsonate bezeichnen, die aus einem Symbol mehr und mehr zur Person mit „existence réelle" wird und die innere Handlung führt (s. bes. p. 423 ff.). — Diese — dem Dichter als Dichter natürlich unbewußt gebliebene — Intention tritt noch besonders klar hervor, wenn es im späteren Verlaufe heißt: „les charmes ... sur lesquels la Sonate de Vinteuil pouvait le renseigner, il n'aurait pu à leur sujet interroger Odette qui pourtant l'accompagnât comme la petite phrase ..." Also die Geliebte von damals „spricht" nicht von den Ereignissen, deren Gegenstand sie doch war, wohl aber tut dies das musikalische Motiv: somit war dieses, nicht jene, die eigentlich „lebende" Hauptperson jener Ereignisse. Proust gibt hierfür auch die psychologische Begründung, sie ist in unserem Zusammenhange das bedeutsamste: „mais Odette était seulement à côté de lui, alors (non en lui, comme le motif de Vinteuil) ..." (A l'ombre des jeunes filles ... p. 99). Hiermit ist gesagt, was wir (s. bes. ob. S. 81) zum Zentrum der Analyse Fogazzaros machen: Mensch und Ding sind unter dem Aspekt des „Lebens" mehr „ineinander", „verstehen" einander besser, als Mensch und Mensch; jene sind im Verhältnis des „en", diese nur in dem des „à côté". — Wichtig für uns (s. ob. S. 138 ff.) ist die Tatsache, daß der Titel „Du côté de chez Swann" ja auch von der Landschaft her genommen ist (s. p. 164), als deren Element gleichsam die Person des Swann anzusehen ist.

[16] Mallarmé hat dem symbolistischen Lyriker eine ähnliche Rolle zugeteilt, aber nach ihm soll der Dichter nicht hinter den Dingen, sondern hinter den Worten „verschwinden": „L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots" (s. Barre, Le Symbolisme p. 214).

[17] Voßler, Die neuesten Richtungen der italienischen Literatur (Die Neu. Spr., Beih. 2), 1925, S. 5. — Für G. V. Amoretti ist Fogazzaro „logisch verkettet mit einer literarischen Tradition, die in ihm ihr Ende findet" (gemeint ist die italienische Romantik) (Neu. Spr. 31, 1923, S. 283). Ebenso natürlich Donadoni (Vorr.). Dagegen scheidet der neue Biograph, Gallarati-Scotti, das Tote und Lebendige bei Fogazzaro, welcher „può essere, oggi ancora, un iniziatore per quanti si volgono — sia pure con diverso sentimento e con diverso concetto estetico — al romanzo" (T. Gallarati-Scotti, La vita di Antonio Fogazzaro, 20. migl., Milano 1920, p. 545). Dazu vgl. den Schlußabschnitt der vorliegenden Schrift. Es ist besonders zu beachten, daß der

beste Kenner Fogazzaros gerade den Künstler und Kunsttechniker in ihm für unsterblich erklärt.

[18] Seb. Rumor, A. F. La sua vita, le sue opere, i suoi critici, Milano 1912. — So wenig Rumors Text bedeutet, so dankenswert ist die sorgfältige Bibliographie der Werke — bis zum kleinsten Zeitungsaufsatz — von und über Fogazzaro, die auch der Seitenzahl nach den Hauptteil des Buches bildet und ein unentbehrliches Hilfsmittel darstellt.

[19] S. ob. Anm. 17.

[20] B. Croce, La Letteratura della nuova Italia, Vol. 4, 129—141 und passim (geradezu gereizte Ablehnung des Gesamtwerkes außer „Picc. Mondo Ant.") — „Leila" erwähnt Croce in dem betreffenden Bande (obwohl er vom J. 1915 ist) nicht, würde aber nach der ganzen Haltung und den Maßstäben seiner Kritik an Fogazzaro auch dies Werk nicht günstiger beurteilt haben.

[21] Voßler, Italienische Literatur der Gegenwart, Heidelberg 1914, S. 142.

[22] Voßler, a. O. S. 52—72.

[23] Donadoni p. 215. Vgl. auch Rumor p. 58.

[24] Ist natürlich Anspielung auf den Kunstausdruck des Darwinismus zur Bezeichnung paläolithischer Zeugnisse; vgl. „documents humains".

[25] Es handelt sich speziell um die beiden Bände „Ascensioni umane" und „Discorsi". — Die Wandlungen und Ergebnisse der großen Kontroverse zwischen „Darwinismus" und Religion um die Jahrhundertwende lernt man gut kennen z. B. aus Rud. Otto, Naturalistische und religiöse Weltanschauung, 2. Aufl., Tübingen 1909, und E. Boutroux, Science et religion dans la philosophie contemporaine, Paris 1909. — Seit etwa 1910 ist es von diesem Problem stiller geworden, und hier mag ein Grund für das rasche Nachlassen der Wirkung unseres Dichters liegen. — Das neuerdings erschienene, groß angelegte Werk von A. Titius, Natur und Gott (1926) behandelt den ganzen Fragenkomplex nicht, wie jene Schriften, in Kampfstimmung, sondern in ruhiger Rück- und Überschau.

[26] Zu Chateaubriands Dingbelebung vgl. R. de Gourmont, Le Problème du style p. 27 ff.: Erläuterung der Außerordentlichkeit des Chateaubriandschen Ausdrucks „palpitation des étoiles" gegenüber dem gewohnten „scintillement des étoiles" o. ä.

[27] z. B. Asc. um. p. 34. 83 u. o.

[28] Zur Ironie vgl. ob. S. 104 und Anm. 69. S. 213 f. 221.

[29] Vgl. Voßler, Italien. Lit. d. Gegenwart S. 72.

[30] Immerhin ähnlich, obwohl ohne Unheimlichkeit, ist die Bezeichnung „gioia" für „freudebringend Anwesender" (Par. 9, 37). Ganz andersartig dagegen — nämlich nur begrifflich feste Abstrakta für einzeln bestimmte Konkreta — sind Ausdrücke wie „amori, consigli" für „Liebende, Ratende" (Par. 19, 20. 96), „beatitudo" für „beati" (18, 112); und wieder anders — nämlich bildlich — steht „monti" für die gewaltigen Apostelgestalten (25, 38).

[31] Es sei nur nebenbei auf die unglaubliche Verständnislosigkeit hingewiesen, mit der diese keineswegs neue, aber geistesgeschichtlich bedeutsame Beobachtung, soweit sie Fogazzaro betrifft, von Donadoni (p. 139 ff.) mißbraucht wird.

[32] Zur Rolle des dichterischen Bildes bei Fogazzaro vgl. ob. S. 159 ff.; ferner S. 46 f. u. ö.

[33] Entgegengesetzt verfährt etwa sein Zeitgenosse Rimbaud (s. dazu Barre, Le Symbolisme p. 291 ff.).

[34] Ital. Lit. d. Ggw. S. 61.

[35] Vgl. ob. S. 49. — Die Urteile über „Mistero" gehen allerdings erstaunlich auseinander: s. z. B. Rumor p. 62. Das scheint mir aber nur ein Beweis dafür zu sein, daß nicht immer künstlerische Maßstäbe — nämlich solche des Stils unter einem Gesamtaspekt — zur Beurteilung von Kunstwerken verwendet werden. — Wenn dagegen Voßler (a. O. S. 64) „Mistero" als einen „Rückfall" bezeichnet, so kann die stilistische Betrachtung, von der er selber ja ausgeht, dies nur bestätigen.

[36] a. O. S. 61.

[37] Ich notierte: Mal. p. 118 f. 309; Picc. M. Ant. p. 94. 119. 394; Disc. p. 145. Wenn mir auch eine oder die andere Stelle entgangen wäre, so steht doch das Ergebnis wohl fest, daß das „historische Präsens" in Fogazzaros Kunststil, und zwar wegen dessen Irrationalismus, ein Fremdkörper ist.

[38] Geh. u. Gest. S. 238 f.

[39] Neuere Sprachen 31, 241 ff. — Dagegen hat Spitzer neuerdings im Vorübergehen Präsensfälle aus französischer Lyrik von verwandter Natur wie die unsrigen angeführt und scheint auch einen ähnlichen Weg der Deutung gegenüber dem „historischen Präsens", wie den von mir beschrittenen, für gangbar zu halten (Faust 1925/26, H. 6, S. 28 f.).

[40] Neu. Spr. 31, 258. 264.

[41] a. O. S. 265.

[42] Dies Gleichgültigwerden des tatsächlichen Wahrheitsmoments des Erzählten könnte in den weiteren Rahmen einer Logik des Romans gebracht werden, zu der Proust (Swann p. 104 f.) bedeutsame Ansätze macht. Proust beleuchtet dort vor allem den Wahrheitswert der ästhetischen im Vergleich zu dem der historischen Gegebenheit. Vgl. auch Walzels „objektive Erzählung" (Wortkunstwerk S. 182 ff.) und ob. S. 10 f. — Übrigens ist jenes „tatsachenhafte Präsens", das wir aus Manzoni illustrierten, natürlich auch heute noch zu finden; wenn es etwa heißt: „la maison Plantier... n'était pas dans la ville (Le Havre) même, mais à mi-hauteur de cette colline qui domine la ville et qu'on appelle la Côte" (Gide, La Porte étroite p. 24), so ist dies kein „symbolisches" Präsens in unserem Sinne; es konstatiert vielmehr nur eine jedem Besucher der Stadt wohlbekannte Tatsache ohne jedes Einfühlungsmoment, ohne also etwas Subjektives oder Irrationales im Blick zu haben, was „symbolisiert" werden sollte.

[43] Diese allgemeineren Bezeichnungen statt meines auf den Fall geprägten Ausdrucks „symbolisches Präsens" empfahl mir L. Spitzer. — Ein merkwürdiger Tempuswechsel und Präsensgebrauch im mittelalterlichen Trouvèrestil erscheint mir als verwandt mit diesem modernen des Fogazzaro: wie dieser symbolische Eigenschaften zu haben scheint, so tritt jener in notwendiger Verknüpfung mit allegorischer Dichtung auf. Ich habe hierfür Material vorgelegt und Richtlinien für seine Verarbeitung anzudeuten versucht „Studien zu Rutebeuf", 1922, S. 52, Anm. 17. — Dagegen ist ganz verschieden von diesem Tempuswechsel derjenige, den Spitzer anläßlich der „Rückdatierung" sowie des Stils spanischer Romanzen besprochen hat (Homenaje ofr. a Menendez Pidal, 1925, 1, S. 55, Anm. 1 und passim).

[44] In der mehr wissenschaftlichen Prosa ist Fogazzaro keineswegs spar-

sam mit Sentenzen: z. B. Asc. um. p. 179. 184 (zweimal!) u. o. — Um dagegen die konstitutive Zugehörigkeit der Sentenz zum Erzählstil des d'Annunzio vor Augen zu führen, seien die betreffenden Stellen eines Buches hier aufgezählt: Piacere p. 15. 44. 45. 60 u. f. 63. 81. 124 f. 125. 126 (mehrere). 128. 144. 161. 173. 179. 233. 358. 375 (in verkürzter Satzform). Ebenso reichlichen Gebrauch von diesem Stilmittel macht ein Schüler d'Annunzios wie Borgese (Rubè). Es ist immerhin wertvoll, dazu zu hören, wie Thomas Mann (Zauberberg 2, 405 f.) die Sentenz als eine anfängerhafte geistige Explikation kennzeichnet. — Zu d'Annunzio und Fogazzaro vgl. noch ob. S. 58 f. 101 f.

[45] Hamburgische Dramaturgie Stück 3 (Bd. 7, 75 ff. der Hempelschen Ausgabe). — In sehr merkwürdiger Weise beleuchtet eine Stelle Thomas Manns die Fähigkeit des Präsens, Zeitlosigkeit und geradezu Ewigkeit gegenüber der in der Vergangenheitsform bezeichneten Zeitlichkeit zu verkörpern, ohne daß ihr das für die Stellen Fogazzaros bezeichnendste Element der erhöhten Innerlichkeit und Vertraulichkeit eignete. Sie sei als ein Gegenstück zu Fogazzaro hier kurz interpretiert. Es ist bei Mann von dem verschwindenden Zeitbewußtsein des bettlägerigen Sanatoriumsgastes die Rede, von dem Gleichsein aller Augenblicke, so daß sie wie ein einziger ewiger Augenblick erlebt werden; das Kapitel ist „Ewigkeitssuppe" überschrieben. Da heißt es: „Joachim ging und es kam die ‚Mittagssuppe' ... Hans Castorp ... lag hier und zahlte den vollen Preis, und was man ihm bringt in der stehenden Ewigkeit dieser Stunde, das ist keine ‚Mittagssuppe', es ist das sechsgängige Berghofsdiner ...; ... die Saaltochter ... brachte es ihm ..." (Zauberberg 1, 320). Diese ‚bringt', ‚ist', ‚ist' — drei Präsentia, die in die präteritale Erzählform hineingeraten, — haben etwas Unheimliches an dieser Stelle, als wäre die allmählich im Bewußtsein negierte Zeit, wie sie im Präteritum einherrauschte, mit schneidender Plötzlichkeit positive „stehende Ewigkeit" geworden; die Ewigkeit ist gleichsam gegenwärtig, der Zeitstrom momentan und scharf abgeschaltet worden, die eben noch gewohnte Umgebung ausgeschaltet und wie verschwunden mit ihrem Zeitcharakter. Auch dies ist nicht etwa „evokatives Präsens" oder etwas Ähnliches; worauf dagegen die bei aller Verschiedenheit doch offenbare Verwandtschaft mit dem Präsens Fogazzaros beruht, müßte besonders festgestellt werden.

[46] Diese ganze Stilform der aneinandergereihten, durch Zusätze variierten und belebten Eigennamen muß in dem größeren Zusammenhang der „epischen Aufzählung" betrachtet werden (vgl. meine „Studien zu Rutebeuf" S. 12 f. und Anm. 11; S. 25). — Eine bloße Aufzählung der Namen vieler Blumen, die das Totenbett der kleinen Ombretta bedecken (Picc. M. Ant. p. 324), wirkt anderseits eigentümlich herbe und „sachlich", und damit der trostlosen Stimmung der Stelle gemäßer, als wenn die Blumenaufzählung durch zugesetzte Bezeichnungen von Farben, Düften usw. in einfühlender Richtung differenziert wäre. Hier ist es also einmal die Vermeidung alles „Poetischen", die einer Aufzählung die spezifische poetische Wirkung sichert. — Zu den Ortsnamen vgl. noch Curtius, Französischer Geist im neuen Europa, S. 63 ff., und ob. S. 221 f.

[47] Daniele Cortis und Santo; Picc. M. Mod.; Mistero.

[48] Interessant ist es, wenn ein dem Fogazzaro so heterogener Geist wie E. Zola bei der Charakteristik eines so heterogenen Stiles wie desjenigen der Brüder Goncourt zu genau den gleichen Ergebnissen kommt (Zola, Les Roman-

ciers naturalistes, 3. éd. 1881, p. 228 f.): die prinzipielle Gegensätzlichkeit zweier Kunstrichtungen hindert nicht, daß sie im einzelnen gleiche Mittel anwenden und sogar voneinander lernen. — Übrigens will H. Petriconi, Die spanische Literatur der Gegenwart, 1926, S. 74 ff., den Nachweis führen, daß Naturalismus und Symbolismus miteinander nicht nur „jeweils gleichzeitig", sondern daß sie „wesensgleich" seien.

[49] „Gorgheggiavan dall'alto i capineri" . . . „il gaio ciarlar d'acque, d'augelli" (Mir. XIV = Po. p. 76). — „sento . . . l'odor forte e vitale del bosco, odo il cicalìo dei fringuelli e dei tordi" (Mist. p. 151).

[50] s. Mist. p. 306 „ma vorrei che nei tuoi futuri libri non vi fosse solo die vornehme Welt come dicono qui, una elegante società di signori e signore . . . vorrei che tu prendessi in mano tante persone d'ogni specie, come si mescolano o . . . almeno si vivono accanto nella vita reale". — Sein soziales Gewissen war stark entwickelt und ließ ihm — wie im Leben, wo er eine Reihe öffentlicher Ämter bekleidete — auch als Schriftsteller keine Ruhe; dem Sozialismus war er grundsätzlich abgeneigt: als katholischer Mensch, denn er interpretierte ihn nur als eine Folge materialistischer Weltanschauung (vgl. die Abh. „Il progresso in relazione alla felicità": Asc. um. p. 165—185); als Künstler: denn es drängte ihn zu einem Gesamtaspekt der Welt, der durch keinen Blickpunkt beschränkt wäre (vgl. die Originalfassung der ob. verkürzt angeführten Stelle aus Mistero).

[51] Ein paar ähnliche Fälle seien nur registriert: L. p. 323 (sie betrachtet die Natur nicht, weil ihre Gedanken stürmen und planen, die Landschaft dagegen ruhig und lieblich ist); ib. p. 357 (Donna Fedele ist der hehren Ruhe von See und Bergen nicht geneigt); umgekehrt: ib. p. 377 (Lelia schließt die Augen, um die sie umgebende Landschaft vergessen und sich einer anderen erinnern zu können). — Daß die Beispiele hier und im Text meist aus „Leila" stammen, ist kein Zufall: erst hier ist dieser Kunststil voll ausgebildet und angewandt.

[52] Ähnliche Stellen im „Piacere" noch etwa: „attirava in sè le cose, le concepiva come modalità del suo proprio essere, come forme della sua propria esistenza" (p. 163). — „egli vide in ogni aspetto delle cose uno stato dell'anima sua" (p. 166). — „segrete affinità egli scopriva tra la vita a p p a r e n t e delle cose e l'intima vita de' suoi desiderii e de' suoi ricordi" (ib.). — Auch d'Annunzio kennt eine „vita delle cose": „tutte le cose vivevano nella felicità della luce" (p. 172); aber nur ganz ausnahmsweise ist dies Leben ein Selbstleben der Dinge — etwa „credeva sentir venire a sè la bontà delle cose e mescersi alla sua bontà e traboccare" (p. 208), und selbst an einer solchen Stelle doch nur um der Beziehung auf das menschliche Seelenleben willen und zu dessen Illustrierung. Gewöhnlich aber ist das Dingleben nur als Ergänzung — in diesem Sinne also als Symbol — eines individuellen Seelenlebens da: „il paesaggio divenne per lui un simbolo, un emblema, un segno, una scorta che lo guidava a traverso il laberinto interiore" (p. 166), bzw. das Seelenleben bringt das Dingleben hervor: „era come s'io camminassi nelle vie segrete dell'anima mia, tra fiori nati dall'anima mia . . ." (p. 252 f.). Wohl sprechen einmal die Düfte der Blumen (p. 237), das Wasser seufzt (p. 413), und „es kam eine dunkle Drohung von den Dingen zu ihr" (ib., vgl. noch etwa p. 35. 291); aber das bleibt vereinzelt, unfundiert, rein formalistisches Stilmittel neben hundert anderen gleichwertigen; der Gesinnung und

fast immer auch dem Ausdruck nach sind die Seelen und Nerven in der Mitte, die „Dinge“ nur ihre Sensationen, wenn nicht ihre Produkte. — So „sprechen“ denn auch die Dinge gemeinhin nur, was ihnen die Menschen einblasen: wenn es etwa heißt „le mura parlavano“ (p. 392), so bedeutet das an der Stelle nur, daß Liebesworte von Menschenhand auf den Wänden stehen, die diese nun gleichsam „aussprechen“; wenn die gigli „Amen“ sagen, so wird durch den Hinweis „quelli dei paradisi cristiani“ begründet, wieso es ausnahmsweise einmal möglich sei, daß Lilien sprechen können (p. 381). (Dieser spezielle Zug eines poesiemörderischen Intellektualismus erinnert in höchst frappierender Weise an den dekadenten Rationalismus einer scheinbar sehr fernliegenden anderen Dichtung: in den spätesten Teilen der altfranzösischen Tierdichtung wird das Sprechen der Tiere in Frage gestellt und rationalistisch begründet, das in der Blüte dieser Poesie mit der überzeugenden Naivität des Märchens berichtet worden war (das Nähere s. in meiner Schrift „Die erste Branche des Roman de Renart“, 1918, S. 69, Anm. 1); genau wie hier dennoch das Märchen recht behält, so behält die weltgläubige Dichtung eines Fogazzaro recht gegenüber den allzu subtilen Einschränkungen des anthropozentrischen Ästheten). Die Sinnesart ist besonders spürbar, wenn Sperelli bei dem „colloquio incessante tra la sua anima e il mare“ einen „senso vago di prostrazione“ empfindet, „come se quel gran verbo gli facesse troppa violenza all'angustia dell'intelletto avido di comprendere l'incomprensibile“ (p. 168). Das wäre bei Fogazzaro undenkbar. — Statt weiter Stellen zu häufen, sei auf eine Stilbesonderheit aufmerksam gemacht, die nur aus einer im logischen Sinne „idealistischen“ Gesinnung hervorgehen konnte: d'Annunzio liebt es, Naturschilderungen durch menschliche Ausrufe der Bewunderung, des Schmerzes usw. einzurahmen, und hierdurch sie in das Seelenleben des betreffenden Menschen, dem somit die Hauptrolle gegenüber der Natur belassen wird, gleichsam einzufügen — das Gegenteil also jener Fogazzaroschen Einschmelzung des Menschlichen ins Dingliche und beider zusammen ins Kosmische. — Sperelli ruft: „Divina Roma!“ Dann folgt die Beschreibung der Landschaft durch den Dichter; dann nochmals: „Divina Roma!“ (p. 292 f.). Oder: „Che meraviglia!“ ... Beschreibung ... „Che meraviglia!“ (p. 225). An beiden Stellen bleibt dem Leser somit als letzter Eindruck die menschliche Äußerung über die Natur, nicht diese selbst. (Über einen äußerlich ähnlichen, aber ganz anderen Zwecken dienenden Stilvorgang bei Fogazzaro s. ob. S. 96).

[53] Wenige interpretierende Andeutungen seien gegeben. Wenn Miranda glaubt (Po. p. 136), ihre geistige Höherentwicklung rühre von seelischer Fernwirkung durch Enrico her, so ist das eben nur ihr Glaube, gegründet in ihrer demütigen Liebe, ihrer überbescheidenen Natur und ihrer gesteigerten Sensibilität; keineswegs ist es der Glaube des Dichters, sondern für ihn nur ein Mittel der Charakterisierung. In Wahrheit ist die im Tagebuche sich spiegelnde starke geistige Entwicklung des Mädchens durchaus konsequent, auf ganz natürliche und sehr feine Weise, aus ihrem Charakter abzuleiten: sie liest, denkt und leidet jahrelang, und ist am Ende dieser Jahre reifer und geistig selbständiger als zuvor; daß sie aber an eine telepathische Beeinflussung glaubt, liegt ebenfalls in der besonderen Art ihrer inneren Entwicklung und kann vom Dichter aus ein „Symbol“ für diese Entwicklung genannt werden (s. ob. S. 185. 217). Zu der Bezeichnung „okkultistische Mätzchen“ (Voßler, Ital. Lit. d. Gegenwart S. 64) scheint mir hier demnach

keine Veranlassung vorzuliegen, und eine weitere Stelle in „Miranda", die einen solchen Anlaß auch nur hätte nahelegen können, wüßte ich nicht anzuführen. Gerade vielmehr in dieser psychologischen Glaubwürdigkeit des scheinbar nur Lyrischen, in solcher Einbettung des gefühlsmäßig Verschwimmenden in irdisch faßbare, wohlbegründete menschliche Entwicklungen möchte ich den bemerkenswerten geistigen Gehalt dieser kleinen Dichtung erkennen (vgl. auch ob. S. 217 ff.). — Fast noch weniger vermag ich den Vorwurf des Okkultismus gegenüber dem „Mistero" einzusehen: denn wenn Fogazzaro selbst ein einziges Mal seinen Icherzähler von „credere in certe occulte potenze dello spirito umano" reden läßt (p. 17), anläßlich der geheimnisvoll vernommenen Stimme, so bleibt dies ganz im Fundament der Erzählung, kommt nicht im geringsten zur Gestaltung; zum Hören einer übernatürlichen Schicksalsstimme, die man dann in einer geliebten irdischen Stimme unvermutet wiederfindet, bedarf es wohl einer sensiblen Natur, aber keines Spiritismus. (Über Vorgefühl spricht Fogazzaro Disc. p. 178). — In „Malombra" endlich ist Leitmotiv das Schicksal (destino); Schicksalsglauben, nicht Spiritismus liegt vor, wenn Marina und Silla unbewußt in ihrer Sehnsucht übereinstimmen (p. 230:274). — Die einzige Geistererscheinung bei Fogazzaro — in der Novelle „Un'idea di Ermes Torranza" — ist ein Scherz, denn ein Mensch von Fleisch und Blut hat sich als Geist kostümiert („Fedele ed altri racconti" p. 97 f.); die ganze Novelle stellt sogar — auch abgesehen von diesem Schlusse — die zartgeformte, aber entschiedene und endgültige Absage unseres Dichters an den Spiritismus dar, der ihm ja g e i s t i g etwas bedeutet hatte: nun stirbt diese geistige Macht gleichsam mit dem alten Dichter Torranza. — Endlich findet sich noch eine richtige spiritistische Szene bei unserem Dichter, und zwar im Picc. M. Ant. (p. 381 ff., vgl. 374 ff.): aber gerade diese Szene dient uns zur endgültigen Bekräftigung unseres Nachweises, denn mit diesem Buche war Fogazzaro auch auf religiösem Gebiet zur ersten Klarheit gelangt. Die dort geschilderte spiritistische Sitzung — nun wirklich einmal massiver Spiritismus mit allen Schikanen — beleuchtet den geistigen Irrweg der glaubenslos gewordenen Luisa; die Szene steht also nicht im Zusammenklang, sondern im gewollten Widerspruch mit der Grundidee des Buches, sie wird verneint, nicht bejaht. Des Dichters Meinung verkörpert sich vielmehr in dem ihm wesensverwandten Franco, der bezeichnet wird als „scettico profondamente ... per tutto il soprannaturale non religioso" (p. 350).

[54] „Naiver animistischer Naturbegriff" (R. Otto, Naturalist. u. relig. Weltanschauung 2, S. 17. 221) wird wohl etwa die richtige Bezeichnung sein; vgl. auch Donadoni p. 140. — Um jedoch mindestens dem Ernst der wissenschaftlichen Bemühung bei Fogazzaro Recht widerfahren zu lassen, vergleiche man seine Aufsätze mit dem seichten Journalismus seines sich wissenschaftlich herausputzenden Landsmannes P. Mantegazza (L'Anima delle cose, Torino 1910). — Die poetische Gestaltung des Glaubens an die Dingseelen — als solche natürlich nicht ausschließliches Eigentum Fogazzaros — findet sich in anmutig scherzhafter Weise etwa bei Fr. Jammes, La Salle à manger.

[55] Auch außerhalb des Gebietes der Dingbelebung kommen mythologische Elemente bei ihm fast nicht vor. Die Seltenheit der Ausnahmen bestätigt die Regel: wenn etwa die am Bache mit aufgelösten Haaren sitzende Lelia „naiade della cascata" genannt wird (L. p. 391), so ist das geradezu hapax legomenon bei Fogazzaro. Nur die Jugenddichtung „Miranda" scheint etwas mehr der-

gleichen zu enthalten: jedoch bleibt es auch dort mindestens unklar, ob die geheimnisvolle Diana (Po. p. 126—129) eine weibgewordene Meereswelle darstellen soll, oder ob das nur poetische Verdichtung und Benennung ihres für die übersensible Freundin nixenhaften Eindrucks ist; Diana ihrerseits nennt Miranda „Neve", während Miranda doch gewiß kein personifizierter Schnee ist.

[56] Eine einzige echte Allegorie fand ich bei ihm, und die steht in seiner wissenschaftlichen Prosa, und er gibt überdies selber die Quelle für sie an: der poetisch und satirisch wirksam verkörperte Einbruch der personifizierten okkulten Wissenschaften unter Charcots Führung in den Kreis der Pariser Akademiker (Disc. p. 150 ff.).

[57] Diese mystische Verwandtschaft zwischen dem Regen und dem menschlichen Weinen hebt Verlaine noch durch symbolistisches Wortspiel heraus: „Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville".

[58] Vgl. immerhin über Fogazzaros unbestreitbare Bedeutung auch als Bühnendichter Gallarati-Scotti p. 358 ff. — In „Malombra" findet sich übrigens die Vorstellung, daß Theater gespielt werde, noch öfter; sie steigert sich für die Hauptpersonen gelegentlich bis zur Zwangsvorstellung. Marina sagt zornbebend zu Silla, der sie überrascht hat: „Vorwärts, zur zweiten Szene." — Er antwortet: „Sie mögen nur wissen, daß ich keine Komödie deklamiere, sondern ein dunkles Drama, dessen zweite Szene sie nicht interessiert." — Marina: „Oh, und etwa die erste?" — Silla: „Die zweite Szene spielt nicht hier. Seien Sie unbesorgt; von heute nacht ab werden Sie weder das Stück noch den Schauspieler mehr sehen" (Mal. p. 120). — Auch Vorgänge wie die Schachpartie (s. ob. S. 148 ff.) haben in diesem Buche den Charakter einer Szene, die die Beteiligten sich gegenseitig vorspielen: nicht nur der Lebensernst, sondern auch sein Widerspiel nehmen in der gespannten, von Überbewußtheit, Unwahrheit und Pose geschwängerten Lebensluft dieser Menschen die Seinsart des Theatralischen an.

[59] Wie sehr dies Lebensüberzeugung, nicht etwa nur künstlerische Konstruktion für ihn war, geht daraus hervor, daß Fogazzaro in seinen intimsten Briefen das gleiche Gefühl äußert: „Vede, caro amico, che anch'io Le vengo discorrendo quasi come uno che discorre con sè stesso o con le cose inanimate" (mitgeteilt von Gallarati-Scotti p. 368).

[60] Etwa: „Donna Fedele alzò un poco le sopracciglia e tacque" (L. p. 248). — „Fortunatamente egli non ricambiò la mia passione, mi chiese silenziosamente la rinuncia" (ib. p. 244). — „Daniele Cortis" ist ganz aufgebaut auf dem Motiv des schweigenden Einverständnisses in Liebe und Entsagung.

[61] Dies ist auch die Formel der Tragik in einem Drama des Verschweigens wie Schillers „Braut von Messina", wie denn überhaupt diese Dinge allgemein menschlich und nicht an den Stil oder die Einsicht einer so wie die unsrige auf Psychologisches gestellten Zeit gebunden sind. Ich möchte hier an Lope de Vegas „Castigo sin venganza" denken, wo das Schweigen als Gegensatz zum Reden, das Reden als Erfüllung des Schweigens, und das Schweigen doch wieder als „dingnähere" Verhaltensweise gegenüber dem Reden eine so bedeutsame Rolle spielen, daß es mir trotz aller mir sehr einleuchtenden Bedenken schwer fällt, nicht an einen schon bei Lope zugrunde liegenden „Sprachpessimismus" zu glauben. Ohne diese gewagte Konsequenz voreilig ziehen zu wollen, setze ich eine Hauptstelle her: „si yo decirte pudiera / mi mal, mal posible fuera / y mal que tuviera fin. / pero

la desdicha ha sido / ... que (mi mal) no cabe en mi razon / sino sol en mi sentido" (also die Gegensatzpaare Reden — Ratio: Schweigen — Gefühl). „que cuando por mi consuelo / voy a hablar, mi pone en calma / ver que de la lengua al alma / hay mas que del suelo al cielo" (Castigo . . . 2, 4 fin.). — Und nun fand ich, ganz dieser dichterischen Anwendung entsprechend, in der lateinisch geschriebenen „Poetik" eines Jesuiten des 17. Jahrhunderts, deren Verfassernamen und Buchtitel ich leider in der Bibl. Marburg nicht mehr feststellen kann, eine das Werk einleitende Sprachtheorie, die an Sprachpessimismus, an Empfinden für die Grenzen des Aussprechbaren einem Mauthner nichts nachgab. Vielleicht würde es sich doch lohnen, den ganzen Gedanken in größerem Zusammenhange zu verfolgen.

[62] Vgl. die vor. Anm. — Mit der Auffassung von der Sprache, die offenbar, wenn auch vielleicht nicht voll bewußt, bei ihm zugrunde liegt, trifft Fogazzaro im wesentlichen den Standpunkt neuerer Sprachphilosophie. Daß Worte nur das „Allgemeine" bezeichnen, darüber ist man sich seit jeher klar. Hegel definiert ferner das „Unaussprechliche" als das „Unwahre, Unvernünftige, bloß Gemeinte" (Phänomenologie des Geistes S. 74 L.): eben diese vom Logisten herabgesetzten Gebiete aber bevorzugt der gefühlsbetonte Dichter. — Noch deutlicher ist die gleiche Anschauung bei heutigen Sprachforschern, soweit sie den rationalistischen Standpunkt in der Sprachwissenschaft überwunden haben. So sagt Ernst Lewy — gewiß kein „Skeptiker" (vgl. E. Cassirer, Phil. d. symb. Formen I, S. 133) —: „Die Sprache ist der zur leidlichen Verständigung mit unserer Umgebung brauchbare Ausdruck unseres geistigen Seins ..." „Bei der Sprache ist aber auch immer ... etwas, was dem feinsten Empfinden fast wie eine Lüge ist: das Wort ‚Licht' ist nicht das Licht" (Faust, 1925/26, H. 6, S. 4. 8). — Spitzer, Italienische Umgangssprache, 1922, S. 158 ff. hat die „zwischen den weiten Maschen der Konversation durchrutschenden" Gesprächsteile in einem Falle rekonstruiert und schließt (S. 160) mit dem Hinweis, den unser vorliegendes Kapitel und besonders der folgende Abschnitt (d) nur unterstreicht: „Distanzhalten vom Nebenmenschen ist ein Zeichen von Kultur — das ‚Nähertreten' ein Zeichen niederen Gesittungsniveaus. Je feiner die Umgangsformen, desto weitmaschiger wird das Netz der Umgangssprache sein ..." Nur handelt es sich meiner Auffassung nach letzten Endes um noch Wesentlicheres als „Kultur" oder „Formen": es handelt sich um das menschliche „Schicksal", um die „Grenzen des Menschlichen", die weder von der niedrigsten Gesittung noch von der gewandtesten Sprachform übersprungen werden können und sollen. — Daß völlig „entbegrifflichte" Sprache ein Widersinn ist, beweisen die abwegigen Versuche der „Dadaisten", die das Sein unmittelbar Laut werden lassen wollen, aber bloß ein blödes Gestammel zuwege bringen, als sei, wer die Grundgesetze menschlicher Verstehbarkeit leugnen will, zur Strafe mit stotterndem Irrsinn geschlagen. Rilke wußte es: „Sind wir vielleicht hier, um zu sagen — ‚Haus, Brücke, Brunnen ...'? ... Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat ... Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem ... Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn ..." (Duineser Elegien 9).

[63] Asc. p. 138. — Interessant in diesem Zusammenhange ist, daß Fogazzaro drei „Sprachen" des Menschen, nämlich die Wort-, Augen-, Seelensprache, ausdrücklich evolutionistisch ableitet; ferner auch die Gliedersprache, aller-

dings im besonderen Sinne des Schreibens (a. O. p. 130 ff.). Den Ausdruck „Sprache" — „parola" — wendet er selber auf sie alle an. — K. Voßler prägt den schönen Ausdruck, daß „die lauten Wörter zur Innigkeit ihrer Bedeutung zurückgeschwiegen werden" (Geist u. Kultur in der Sprache, S. 214).

[64] Bei Thomas Mann, dem großen Meister heutiger deutscher Kunstsprache, findet sich natürlich auch die direkte Rede in ihrer Abwechslung mit der indirekten stilistisch ausgeschöpft; bei ihm aber, der im Intellekt wurzelt, liegt kein irrationaler und transzendenter Antrieb, wie wir es bei Fogazzaro festzustellen suchten, sondern psychologische und formal stilistische Absicht in solchen Fällen vor. Ein Gespräch (Zauberberg 2, 298 ff.) wird — offenbar nur, um es formal von früheren ähnlichen zur Vermeidung von Eintönigkeit zu unterscheiden — nur referiert, in indirekter Rede und Gegenrede; aber an zwei Stellen (S. 300. 303 f.) springt direkte Rede ein, und zwar aus dem Munde des rhetorisch gearteten, wortkultivierenden Settembrini, bei dem also die Bewahrung seiner individuellen Äußerungsform gleichzeitig zur persönlichen Charakteristik dient. — An einer anderen Stelle (S. 412 ff.) dient ein Referat ähnlicher Art nicht nur der stilistischen Abwechslung, sondern die indirekte Form soll bezeichnen, daß den Zuhörern das Gespräch infolge einer Ablenkung (die Anwesenheit Peperkorns) wertlos geworden ist; sie hören bei ihrer abgelenkten Aufmerksamkeit gleichsam nicht mehr den Wortlaut, sondern nur den Sachgehalt des Gesprächs (ausdrücklich so: S. 417), das hierdurch aus dem Vordergrunde des Interesses in die Kulissen gedrängt erscheint. Dennoch wahrt aber auch hier der Autor den Unterrednern ihre Individualitäten durch gelegentlich in die indirekte Rede eingestreute Interjektionen wie „eh", „ei" (S. 413 u. 414 u.), die dem Leser von früher her als charakteristisch für je einen der beiden Sprecher in Erinnerung sind.

[65] In „Picc. M. Ant." gelingt es Franco und Luisa, sich brieflich über ein Problem auszusprechen (p. 284 ff.), das sie zuvor mündlich vergeblich anzufassen versucht hatten (p. 250 ff.). Dazu vgl. die „erlebte Rede" ib. p. 392: „le lettere erano molto pietose e tenere, ma chi non sa che si scrive in un modo e si parla in un altro?"

[66] Grundsätzlich ist wohl, vom Standpunkt erzählerischer Technik angesehen, in solchen Fällen die geringste Motivierung die beste. Wenn Gide (La Porte étroite p. 157) glaubt, die wörtliche Wiedergabe eines Briefes damit motivieren zu müssen, daß er seinerzeit die Kopie zurückbehalten habe (er tritt als Icherzähler auf), so ist diese Begründung selbst erst ein Hinweis auf eine Tatsachenlücke, die der Leser von selber nie empfunden hätte, und im übrigen eine lästige Veräußerlichung rein innerlicher Vorgänge. Vgl. über solches Heraustreten des Dichters aus seiner selbstgeschaffenen Illusion noch ob. S. 212 ff. — Dagegen ist es stimmungfördernd und also erwünscht, wenn Gide ein andermal (ib. p. 170) die Möglichkeit des direkten Referats einer Briefstelle aus deren innerem Wesen selbst begründet: „Je me souviens du seul passage à peu près clairvoyant de ma lettre."

[67] Ausdrücklich sei betont, daß die Seelenlage an dieser und ähnlichen Stellen nicht unter den Begriff der „geteilten Aufmerksamkeit" (Spitzer, Italienische Umgangssprache S. 247 ff.) fällt, und zwar deswegen nicht, weil mindestens die eine von den beiden „Gesprächsebenen" an den von uns behandelten Stellen nicht innerhalb des Bewußtseins der Gesprächspartner ver-

läuft; „aufmerksam“ aber kann man gemeinhin (wir sehen hier von Psychoanalyse ab) nur auf Bewußtseinsinhalte sein. Vielmehr ist das Bezeichnende solcher Szenen — und, wie ich glaube, der Fogazzaroschen Künstlerschaft — eben das, daß die unbewußt wirkenden transzendenten oder doch transsubjektiven Kräfte in ihrem fortwährenden Dasein und Beeinflussen gezeigt werden, so daß eben weder Wortsprache noch etwas wie Aufmerksamkeit des betroffenen Menschen zur Bewältigung einer solchen unberechenbaren Lebensfülle ausreichen. Die von Spitzer a. O. angeführten Fälle sind demgegenüber von der Art, daß jeweils die heterogenen Gegenstände des Interesses gleichzeitig im vollen Bewußtsein anwesend und in der Tat also der „Aufmerksamkeit“ der betreffenden Person unterworfen sind.

[68] Cassirer, Philosophie der symbol. Formen I, 130. — Cassirers Bemerkungen über die Gebärdensprache scheinen mir bezeichnend für den wohl etwas betont „idealistischen“ Charakter seiner Sprachphilosophie. Er erkennt die Dingnähe, die größere Unmittelbarkeit der Gebärden gegenüber der Lautsprache an, leitet aber daraus einen Minderwert der Gebärde ab. „Wenn die Gebärde in ihrer plastisch-nachbildenden Art sich dem Charakter der ‚Dinge‘ besser als das gleichsam körperlose Element des Lautes anzupassen scheint, so gewinnt der Laut gerade dadurch, ... daß er als ein bloßes Werden das Sein der Objekte nicht mehr unmittelbar wiederzugeben vermag, seine innere Freiheit ...“ (S. 131). Dann spricht C. nur dem Laut, nicht der Gebärde, die Fähigkeit zu, „Beziehungen und formale Verhältnisbestimmungen, ... Dynamik des Gefühls und Dynamik des Denkens“, kurz, „Werden“ und nicht nur „Sein“ auszudrücken. Es genügt für unseren Zweck, zur Widerlegung auf jene „Leila“-Szene hinzuweisen, wo der Dichter uns einen langen Gefühls p r o z e ß eben nicht in Worten, sondern nur in Gebärden vorführen konnte. — Neuerdings vgl. zur ganzen Frage den Abschnitt „Gebärde als Sinnbildausdruck“ bei H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. 1, 1926, S. 24 ff. — Besonders fein sind die Bemerkungen F. Th. Vischers über das Symbolistische in Gebärden und Mimik in: Philosophische Aufsätze Ed. Zeller gewidmet, 1887, S. 183 ff., bes. S. 186 u.; und „Vorträge“ hrsg. von R. Vischer, 1, 87 ff.

[69] So gibt der fast durchweg auch im tragischsten Ernst ironische Th. Mann seit jeher fast jeder seiner Personen eine stereotype Geste wie ein „Leitmotiv“ mit. Im Zusammenhange seiner Erörterungen über das „Leitmotiv“ spricht Walzel (Wortkunstwerk S. 167 u. ö.) von dieser Erscheinung, die „wesentlich dem humoristischen“ (wir fügen hinzu: ironischen) „Stil vorbehalten werden muß“. — Den bei Fogazzaro ganz wesensfremd wirkenden Zug gelegentlicher Selbstironie im „Mistero“ hoben wir schon hervor (ob. S. 26 f.); vgl. noch ob. S. 221.

[70] Vgl. die ästhetische Begründung aus dem Geiste des Evolutionismus: Asc. um. p. 141.

[71] Als solche ist die Mimik des Blinzelns seelisch indifferent, sie kann mancherlei besagen: bei dem Pfarrer Rocco in „Pereat Rochus“ (Fedele p. 223 ff.), der ebenfalls stereotyp blinzelt, bedeutet das Weltfremdheit. Der gemeinsame Nenner ist die Unwillkürlichkeit beim Augenblinzeln, die Unfähigkeit, es zu unterlassen: denn Rochus würde seine Weltfremdheit, die ihm schadet, gern vor der Welt verbergen, wenn er es könnte.

[72] Es sei auf die stilistisch noch virtuosere Stelle bei Proust hingewiesen,

wo das Augenspiel eines nicht verstehen Wollenden wiedergegeben wird (Swann p. 160 f.).

[73] Vgl. die Aufsätze „Il dolore nell'arte" (Disc. p. 17 ff.) und „Scienza e dolore" (Asc. um. p. 221 ff.); außerdem speziell Asc. p. 174.

[74] Gallarati-Scotti (p. 534 f.) gibt ihr den Vorzug.

[75] Hier liegt daher auch „geteilte Aufmerksamkeit" — nämlich auf das Gesagte und das Gemeinte — bei Donna Fedele vor: anders als in den Fällen der „Schweigegespräche", die nur mit halbem Bewußtsein geführt wurden (s. ob. Anm. 67).

[76] Wieder anders liegt der Fall, wenn ein Mensch für sich allein in schwerer Erregung ist, die er verbergen möchte; dann ist das Dunkel lösend, das Licht hemmend für den Ausbruch des Gefühls: „pianse al buio ... senza nemmeno quel ritegno che vien dalla luce" (Picc. M. Ant. p. 327 f.).

[77] Der gleiche Zug findet sich übrigens bei einer von Fogazzaros karikiertesten Personen, der abscheulichen Marchesa Maironi („... la marchesa che sapeva praticare l'arte insolente della sordità come tutti coloro che assolutamente vogliono un mondo secondo il proprio comodo ..." Picc. M. Ant. p. 17): ein interessantes Anzeichen, wie für Fogazzaro eine Person von der Art der Donna Fedele, so hoch er sie stellt, doch mit einer gewissen Seite ihres Wesens leise und von ferne an die Ebene seiner macchiette grenzt. Niemals wird eine in der „Kunst des Sprechens" wurzelnde und gipfelnde Persönlichkeit ihm zu innerst am Herzen liegen und also vor boshaften Beimischungen ganz gesichert sein. Die gesellschaftlich gewandte, bösartige Marchesa ist für ihn (obwohl er das schwerlich hätte wahrhaben wollen) gewissermaßen die gröbliche Karikatur der engelsguten und -zarten, aber ebenfalls auf Gesellschaftlichkeit gestellten Donna Fedele.

[78] Vgl. ob. S. 217 f. — Als Parallelfall sei erwähnt, daß Gide (La Porte étroite p. 222) ebenfalls den Zug einführt, daß eine Frau sich im Stile ihres Tagebuches gegen ihren Willen durch das innere Zusammensein mit ihrem schriftstellerisch begabten Freunde beeinflußt fühlt. Die Intellektualistin bei Gide wird sich aber bezeichnenderweise dieses Grundes ihrer Stiländerung sogleich bewußt und trifft Gegenmaßregeln, während Fogazzaros gefühlsbetonte und weiche Heldin sich dem gleichen Vorgange wie einem schicksalhaften Wunder hingibt.

[79] Es soll damit nicht etwa geleugnet werden, daß solche Versuche schon längst und von hervorragender Stelle gemacht worden sind; nur glaube ich nicht, daß bereits ein wirklich klarer Einblick in Wesen und Grenzen des Begriffs „Symbol" und gar speziell des Begriffs „Kunstsymbol" gewonnen worden ist. An der Spitze (nicht nur im zeitlichen Sinne) jener Versuche neuerer Zeit steht Hegel mit seiner Behandlung des künstlerischen Symbolismus (Ästhetik 1, 387—547 Orig.-Ausg.), auf die wir mehrfach zurückkommen werden; bei aller Dunkelheit, Einseitigkeit und Gewaltsamkeit scheint sie doch an Tiefe und Reichtum nicht leicht zu übertreffen. Auf den vielleicht schwersten, aber konstitutiven Mangel der Hegelschen Darstellung, sein Durcheinanderschlingen historischer und philosophischer Richtlinien, macht F. Th. Vischer in dem Aufsatz „Das Symbol" (Phil. Aufs. Ed. Zeller gewidmet. 1887) S. 171 aufmerksam. Dieser Aufsatz (bes. S. 170 ff. 186 ff.; vgl. dazu auch Vischers „Vorträge" hrsg. von R. Vischer, 1, 1898, S. 69 ff.) orientiert gut über die ältere Symbolliteratur nach Hegel; Vischer selbst tut

bedeutsame Schritte über Hegel hinaus, besonders vermöge der Anwendung des damals geschaffenen Begriffs der „Einfühlung“ auf das Symbol. Aber Vischer äußert (Vortr. S. 69): „Das Wort Symbolik ist ein wahrer Proteus“; er wollte auch in dem genannten Aufsatz keine umfassende Bearbeitung, sondern nur ein paar Teilergebnisse bringen. Besonders bedeutsam erscheint mir, daß für ihn — klarer als für Hegel (Ästhetik 1, 416. 512 ff.) — alle übrigen künstlerischen Verweisungsarten — Bild, Allegorie, Metapher usw. — nur Unterformen und Erscheinungsweisen des Symbols sind, gleichsam nur Arten von Symbolen: das Symbol bleibt ihm überall der Oberbegriff (s. bes. Zellerband S. 154 f. [Symbol und Metapher]; 156 [Symbol und Allegorie]; 190 f. [Allegorie als „verstandesmäßiges Symbol“]; 191 [menschliche Typen als Symbole]). (Vgl. dazu auch meine Andeutungen im Text S. 132 f.). — Soviel ich sehe, gehen aber alle diese Versuche von einer vorher eingenommenen systematischen Einstellung aus, der sich nun der befragte Begriff irgendwie einzufügen hat; für eine vorurteilslose Befragung des Begriffes „Zeichen“ selbst hat wohl erst die moderne Phänomenologie die Mittel in der Hand. Vorerst scheint auch heute die Unsicherheit noch kaum geringer geworden zu sein als zu Vischers Zeiten. Es sei hierbei ganz von schwülstigen Phrasen wie etwa in der Einleitung der sonst nicht überall unfeinen Schrift von E. Urbahn, Die Symbolik in C. F. Meyers Gedichten (Edda 12, 1925, S. 161 ff.) abgesehen; anderseits auch von der uns heute wohl kaum mehr begreiflichen Tatsache, daß eine so angesehene Schrift wie Barres Buch über den französischen Symbolismus (Paris 1911) auf den Begriff als solchen, mit dem sie sich historisch so eingehend beschäftigt, überhaupt mit keinem Worte eingeht, sondern ihn als gegeben hinnimmt. Aber selbst Walzel, der die Einsicht in Wesen und Form des dichterischen Symbolismus durch viele Schriften so entscheidend gefördert hat, spricht ganz neuerdings vom „vieldeutigen Begriff der Symbolik“ (Wortkunstwerk S. 245), drückt sich also nicht anders aus als vor Jahrzehnten Vischer. In einer Schrift aus Walzels Schule, dem schon ob. (Anm. 7) zitierten Aufsatz von K. Oppert, zeigt sich zwar feines Gefühl für das Symbolische in der Anwendung; aber was das Symbolische selbst nun eigentlich ist, sagt uns der Verfasser nicht; seine Wendung „das ewig vieldeutige (Symbol), bei dem Deutendes und Gedeutetes eines sind“ (S. 774) kann nicht als Versuch einer Begriffsklärung gelten, und der Zusatz an der gleichen Stelle „im Gegensatz zur starren Vergleichung und Allegorie“ ist so nur eine petitio principii. — Was heutige philosophische Fachschriften betrifft, so glaube ich in den bisher erschienenen Bänden von E. Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen“ vielleicht wieder allzusehr die vorgängig festgelegte Systemhaltung zu spüren; es sei mir gestattet, auf das Werk von R. M. Eaton, Symbolism and truth (Cambridge 1925) hinzuweisen: hier wird nicht das Kunstsymbol, sondern nur logische Grundfragen behandelt, diese aber mit wirklich voraussetzungslosem Herangehen an das Phänomen des Symbolismus. — In Aussicht steht der zweite Band des schon früher genannten Werkes von H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, der sich speziell mit dem Symbolismus befassen wird. — Doch steht wohl eines fest: die Aufklärung des Symbolbegriffes, so dringend er einer neuen prinzipiellen Behandlung bedarf, kann nicht nur mit logischen Mitteln geschehen; sondern zugrunde muß einer solchen prinzipiellen Behandlung die Einsicht in die tausendfältige Gestalt und historische Kraft des Symbolismus liegen, wofür das Material in den Sammlungen

der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (Hamburg) in unvergleichlicher Fülle in Bild und Wort bereit liegt und zum Teil ja auch schon ausgewertet ist. In diesem Zusammenhange sei über die vorliegende Arbeit folgendes Grundsätzliche gesagt, wofür ich den Anstoß Gesprächen mit A. Warburg verdanke. Wenn in ihr der Symbolismus eines individuellen Dichters zu erforschen gesucht wird, so beschränkt sich die Betrachtung mit voller Absicht nur auf den (dem Dichter in diesem Falle selber unbewußten) individuellen symbolistischen Kunst w i l l e n ; der Symbolismus wird also nur betrachtet, sofern er individuelle Stilerscheinung ist. Wirklich auch nur von seiner historischen Seite erfaßt wäre dieser symbolistische Stil aber erst, wenn auch und besonders das Kunst- und Kultur m ü s s e n hervorträte, das in jedem scheinbar noch so sehr in sich selber ruhenden und abgegrenzten Symbolismus wirkt. In Wahrheit steht jeder Kunstsymbolismus sowohl im Zusammenhang aller möglichen Symbolismen — seien sie nun sprachlich, mathematisch, religiös — als auch er hat in sich selber eine uralte Kulturgeschichte: der symbolistische Künstler, indem er frei zu schaffen meint, dient einem Gesetz der Form, das scheinbar völlig andere, in Wirklichkeit aber verwandte symbolische Gestalten in früheren Perioden bei entsprechenden künstlerischen oder religiösen Antrieben hervorgebracht hat. — Erwägungen dieser Art sind allerdings geeignet, die ganze Einseitigkeit eines Versuchs wie der vorliegenden Arbeit zu zeigen; aber gottlob auch mancher anderen ähnlichen.

[80] Vgl. das in der vor. Anm. zitierte Werk von R. M. Eaton p. 43: „Symbols, wether they be words, gestures or ideas, are objects. In their role as instruments of meaning they are still things."

[81] Dazu vgl. Cassirer, Phil. d. symb. F. 1, 135: „Der letzte Schein irgendeiner ... Identität zwischen Wirklichkeit und Symbol muß getilgt, — die S p a n n u n g zwischen beiden muß aufs äußerste gesteigert werden, damit e b e n i n d i e s e r S p a n n u n g die eigentümliche Leistung des symbolischen Ausdrucks und der Gehalt jeder einzelnen symbolischen Form sichtbar werden kann." Vgl. ferner hierzu und zu dem uns besonders wichtigen Begriff der „Spannung" ob. S. 168 f. u. ö. — Ferner ist hiermit Hegels Aufstellung von der „Unangemessenheit" des Symbols gegenüber dem durch es Gemeinten zusammenzubringen; Vischer fügt hinzu, daß diese Unangemessenheit „verschwindet in der Tiefe und Innigkeit des (einfühlenden) Aktes" (Zellerband S. 168).

[82] Es ist bezeichnend, daß der echteste Dichter unter ihnen von diesen theoretischen Bemühungen nichts wissen wollte: „Quant au symbolisme, ça doit être un mot allemand; or, Verlaine n'aime pas l'allemandisme" (Barre, Le Symbolisme p. 160).

[83] „Le symbole proprement dit n'a été qu'un élément de l'évocation, but essentiel de cette poésie" (Lalou, Hist. de la litt. franç. contemp., 68. éd., p. 167).

[84] Rumor gibt photographische Porträts aus allen Lebensaltern des Dichters, die seine innere und äußere Entwicklung sehr anschaulich verfolgen lassen. Das Jünglingsbild (Rumor p. 32/33) hat etwas Geölt-Operettenhaftes. Es folgt (p. 38/39) ein Bild aus dem 35. Lebensjahre, also aus der Zeit des schon fast hoffnungslos gewordenen Ringens um den ersehnten Erfolg: und dies Bild — noch ohne Augenglas — ist das einzige wirklich liebenswerte, ungeschminkt menschliche, das wir von ihm sehen. Dann erscheinen die be-

kannten Bilder aus der Reife- und Alterszeit des erfolgreichen Autors, nun alle mit dem Kneifer, und das Gesicht hat bei aller wachsenden Feinheit und Anmut nun doch jenen Ausdruck professoraler Gesättigtheit bekommen, in dem sich nicht die edelsten Eigenschaften dieser komplizierten Natur spiegeln.

[84a] Daß auch Fogazzaros Symbolismus dennoch letzten Endes einen einheitlichen — und zwar den religiösen — Ursprung hat, erörtern wir ob. Kap. 4, 3γ.

[85] Auch hier will ich nicht etwa sagen, daß die geschilderte Stileigentümlichkeit als solche ausschließliches Eigentum unseres Dichters sei. Sowohl die Romantik wie der moderne Symbolismus — unter den Italienern z. B. Pirandello — haben symbolistische Kapiteltitel, wenn auch wohl selten mit so bedeutsamer stilistischer Wirkung. Das besagt aber nur, daß wir mit Recht den Dichter als Nachfolger jener und als Vorläufer dieser eingeordnet haben (s. ob. S. 11 ff. 31 f.).

[86] Über dramatischen Aufbau des Romans im allgemeinen vgl. auch Walzel, „Formeigenheiten des Romans“ (Wortkunstwerk) S. 127 ff.

[87] Acta Apost. 9, 4. — Während an der Originalstelle Gott (Christus) der vom Menschen „Verfolgte“ ist, ist in der Anwendung bei Fogazzaro umgekehrt der Mensch (Silla) derjenige, der gegen Gott die vorwurfsvolle Klage ausstößt. Schon diese inhaltliche Umwendung zeigt, daß an unserer Stelle das Zitat nicht um seiner direkten Bedeutung willen gebraucht wird.

[88] Spitzer, Ital. Umgangsspr. S. 249. — Eine genau entsprechende Spielszene mit „geteilter Aufmerksamkeit“ steht Leila p. 266 f., wo es ausdrücklich heißt: „Giuocarono ... Nessuno fiatò più dei grossi ‚affari‘. E non pensavano ambedui che a quelli.“ Das wird dann im bekannten antithetischen Stil durchgeführt; Molesin, der nicht Karten spielen kann, stellt sich zuletzt doch als eine „canaglia da giuocare“ heraus. Das Kapitel heißt auch wieder „In giuoco“. — Von symbolistischen Spielszenen nenne ich ferner noch Dan. Cortis cap. 1 (Billardspiel), sowie „Pereat Rochus“ (Fedele p. 223 ff.), wo der Pfarrer durch seine Unfähigkeit, im Kartenspiel seinen Mann zu stehen, seine „irrationale“ Unfähigkeit vorausdeutet, im Leben voranzukommen. — Bezeichnenderweise erscheint das Wort „simbolo“ in einem der ganz seltenen Fälle, wo Fogazzaro es überhaupt anwendet (vgl. ob. S. 135), zur Bezeichnung des Kartenspiels (Picc. M. Ant. p. 136).

[89] s. Spitzer a. O. (vor. Anm.).

[90] s. ebenda.

[91] Vgl. zu dieser Stelle und besonders zu den weiterhin folgenden Untersuchungen über den formalen Symbolismus die Ausführungen Walzels über „Leitmotive in Dichtungen“ (Gehalt und Gestalt S. 358 ff.; Wortkunstwerk S. 152 ff.). Sie waren um so bedeutsamer für mich, als ich zu meinen eigenen Ergebnissen vor dem Kennenlernen der Walzelschen Grundsätze und auf meinen eigenen Wegen gekommen bin. Schon F. Th. Vischer kannte übrigens die symbolische Wirkung von Metrik und Rhythmus und begründet sie mit der „Einfühlung“ der „zur Einheit geordneten Vielheit“, die das Wesen des Menschen bezeichne (Zellerband S. 188. 189 f.). — Zur speziellen Stilform der Titelwiederholung am Schlusse vgl. jetzt Voßler, Geist und Kultur in der Sprache S. 214 ff.: er spricht dort im Zusammenhange seiner Darlegungen über die „Emphase“ von dieser Erscheinung im spanischen Drama und beschreitet damit allerdings einen völlig anderen Weg zur Erklärung dieser stilistischen

Erscheinung, als den von mir versuchten. Freilich gilt seine Fragestellung auch wenigstens zunächst der gesprochenen Literatur — Drama — (vgl. a. O. S. 215 u. f.), für welche die „Emphase" vor allem von Bedeutung ist.

92 „Ästhetik" (vgl. ob. Anm. 79).

93 s. Hegel a. O. S. 388 f.

94 Windelband, Geschichte der neu. Phil. 2, 331.

95 Eine Vergleichung mit dem etwa gleichzeitigen und stofflich gleichartigen Roman Fontanes „Vor dem Sturm" (1878) wäre aufschlußreich, wie denn Fontane und Fogazzaro eben durch mancherlei Gemeinsames zwei künstlerische Gegensätze gleich hohen Ranges bezeichnen; vgl. auch ob. S. 115.

96 Besonders wirksame Verwendung von Ortsnamen in „Picc. M. Ant." in den beiden Fluchtszenen, wo die vertrauten Stellen des Seeufers von dem vorübergleitenden Boot gleichsam persönlich Abschied nehmen (p. 259. 366). — Auch das „symbolische Präsens" (s. ob. S. 40 ff.) erscheint sehr häufig im „Picc. M. Ant.".

97 „Gelehrtenhafte Behaglichkeit" dient bei vielen Kritikern als Ausdruck für das Wesen Fogazzaroscher Kunst überhaupt. Meiner Meinung nach stimmt das nur für „Picc. M. Ant.", und diese ganze Beurteilungsweise schreibt sich von der großen Popularität gerade dieses Buches her, in dem aber Fogazzaro sein letztes Wort als Künstler doch noch nicht gesprochen hatte.

98 „Schweigegespräche" finden sich fast nur zwischen dem Ehepaare, das allein seelische Imponderabilien zu besprechen hat, und nur ein längeres (p. 399 ff.), auch dieses nicht vergleichbar an Bedeutsamkeit des Stils mit denen der „Mal." und der „Leila" (s. ob. S. 84 ff. 97 ff.). Im übrigen vgl. noch die kurzen Stellen p. 103. 152 f. 227 f. 406.

99 s. Petrocchi s. v. — Nach mir zugänglich gemachter schriftlicher Mitteilung von E. Carrara, Rom, ist diese Nebenbedeutung speziell mailändisch. — Zur semasiologischen Entwicklung erhielt ich die folgende schriftliche Vermutung von L. Spitzer: „Offenbar vom ‚Gemisch' verschiedener Personen, die sich da zusammenfinden, also statt der ‚Claque' eine ‚Clique'."

100 a. O. S. 489. 524 u. ö. — Nach Hegel haben Bild, Metapher usw. die Aufgabe, das bewußte Innerliche anschaulich zu machen (a. O. S. 508 ff.). Das stimmt durchaus mit unseren im Text versuchten stilistischen Unterscheidungen. Doch vgl. zur ganzen Frage der Trennbarkeit dieser Begriffe ob. Anm. 79.

101 Andere Fälle von „rückwärtsweisenden" Titeln sind noch innerhalb „Picc. M. Ant.": cap. II, 6. 7: die Spielbezeichnung stammt von einer weit zurückliegenden Stelle (p. 135) und ist nur durch dies Zurückgreifen verständlich; gleichzeitig stellt sie das Spielerische, Dilettantische der in den beiden Kapiteln handelnden Hauptpersonen heraus (vgl. ob. S. 164 f.). — Schon in Fogazzaros Frühzeit ist übrigens diese Technik zu finden: Mal. IV, 4 (L'ospite formidabile) nimmt sein Titelwort aus dem Schlußwort des vorangegangenen Kapitels (p. 338), das hiermit zur leitenden motivischen Bedeutung gelangt; Dan. C. cap. 22. 23 haben zu Überschriften Bruchstücke aus einer weit früher vorgekommenen Grabschrift; durch diese Erhebung in die Überschriften wird der Grabschrift so am Ende des Buches die symptomatische Bedeutung für die Idee des Ganzen ausdrücklich zuerkannt, die sie unausgesprochen schon an der früheren Stelle in sich barg. — In „Leila" heißt cap. 9: „Nel villino delle spine"; es befindet sich ein Rosengarten um das Haus der Donna Fedele, das

daher „villa delle rose“ getauft worden ist; die wörtliche und scherzhafte Bedeutung des Kapiteltitels „Dornenhäuschen“ aber folgt aus einer früheren Stelle des Buches (p. 212); die symbolische und ernsthafte ergibt sich aus dem späteren Verlaufe; im Kapitel 9 selber ist für den Titel weder in seiner wörtlichen noch in seiner symbolischen Bedeutung der geringste Anhaltspunkt gegeben. — Immer also besagt die Stilform des „rückwärtsweisenden“ bzw. „voranweisenden“ Titels eine innere, ideenmäßige Verklammerung weit auseinander liegender Buchteile als Folge der äußeren, wortmäßigen.

[102] Spitzer (Bibl. dell'Arch. Roman. 2, 3, 1925, S. 151) erklärt das Wort aus bis + gniff.

[103] Vgl. auch Hegel a. O. S. 415.

[104] R. de Gourmont, Le Problème du style, 13. éd., 1924, p. 86. 87. 92 f. — Vgl. auch u. Anm. 168.

[105] Neben den französierenden Bezeichnungen der Karten „cuori, picche, quadri, fiori“ stehen die nationalen „spade, coppe, bastoni, danari“ (vermittelte schriftliche Mitteilung von E. Carrara). Zur übertragenen Anwendung vgl. z. B. die Wendung „accennar coppe e dar danari“ (Petrocchi).

[106] Dieser dem Kunstwerke immanente Symbolismus, erreicht durch eine Stilistik, die vermöge wortmäßiger Wirkungen im Erzählen selber symbolisch ist, nicht mehr Gegenstandssymbole neben das Erzählte stellt, entspricht der von Oppert (s. ob. Anm. 7) herausgestellten Symbolik der „Dinglyrik“, wo „Deutung nicht gesagter Inhalt, sondern Formsache“ ist. Hier „dringen Deutung und Beschreibung in eines, zu deutender Beschreibung“ (a. O. S. 768).

[107] Man denke demgegenüber an die Tasse Tee bei Proust (Swann p. 55 ff.), aus der die Vergangenheit als Inhalt des weiteren Abschnitts buchstäblich „heraussteigt“, wissenschaftlich, durch Assoziationspsychologie, begründet; hier steht also der Symbolgegenstand mit eindringlichster Gegenständlichkeit im Zusammenhange mit dem Erzählten, ist inhaltlich auf es bezogen, ja, steht — real und gegenständlich — in der „Mitte“ des Erzählten, das ja aus der Tasse herausfließt mit dem Dampf und Duft des Getränks. Dagegen fanden wir in Fogazzaros Fall nur eine ins äußerlich Formale abgleitende Spannung zwischen der Tasse als Symbol und dem Gemeinten, eine Spannung, die nun wieder bei Proust fehlt. Er gibt vielmehr noch einen bildlichen Vergleich (das japanische Spiel: p. 58), woraus das inhaltliche, gegenstandshafte Wesen seines Symbols noch deutlicher wird.

[108] Einige Beispiele in größter Kürze: cap. 1 „Preludio mistico“: wörtlich Lelias Klavierspiel, symbolisch die durch unsichtbare Musik eingeleitete Seelengeschichte; das Kapitel schließt mit Musik, das Titelwort wiederholt sich schon p. 24 (mit Vorausstellung des Adjektivs als Gefühlsträger): „mistico preludio di un futuro dramma“. Dazu ist das so benannte Kapitel das erste des Buches und ist somit selber — als Kapitel — ein preludio mistico des Ganzen im Sinne eines Formganzen: die Symbolik richtet sich also selbst doppelsinnig auf den Inhalt und auf die Form des Werkes. (Dies ebenso, aber in scherzhafter Verflachung, im cap. 1 des „Picc. M. Mod.“: „Ab ovo“: im Kapitel selber spielt ein Ei eine Hauptrolle, das ist die Inhaltsbeziehung; außerdem ist das Kapitel — als erstes im Buche — gleichsam das Ei des Ganzen im formalen Sinne; dieser Titel aber kann nicht eigentlich symbolisch genannt werden, sondern nur bildlich). — Cap. 15 „Oh mi povr'om!“: die stehende

Redensart einer alten komischen Dame symbolisiert durch die gegensätzliche Stimmung die tiefe seelische Müdigkeit der Hauptpersonen des Kapitels; also ein auch durch die mundartliche Wortform scherzhaft wirkender „Gegensatztitel", von der Art wie Picc. M. Ant. II, 10 (nur daß hier durch das Titelwort nicht Scherz und Ernst, sondern Volkstümlichkeit und individuelles Seelenerlebnis in Gegensatz zueinander gestellt werden). Das Titelwort wird dann als „Leitmotiv" im Kapitel abgewandelt (L. p. 346. 347 ob.) und in seinem vertieften und eigentlich schon von Anfang an gemeinten Sinne am Schlusse ausdrücklich herausgehoben (p. 357). — cap. 16 „Notte e fiamme": zuerst (p. 366 f.) die wörtliche Anwendung — ein Scheinwerfer in der Nacht; dann allmählich sich entwickelnd die symbolische („Nacht" des Schicksals und „Flamme" der Liebe); in der Schlußzeile Zusammenfassung beider Anwendungen: „tutto era notte e fiamme, dentro e fuori di lei" (p. 392). — Im übrigen vgl. zu „Leila" noch ob. S. 188 ff.

[109] Ich bin mir bewußt, mit dieser hohen Bewertung von Fogazzaros letztem Werk gegen die communis opinio zu stehen. „Leila" wurde bei ihrem Erscheinen abgelehnt, und noch eine der jüngsten kritischen Äußerungen bezeichnet sie als ein Produkt der Altersschwäche (Amoretti, Die Neuern Sprachen 31, 1923, S. 287). Alle diese ablehnenden Stimmen aber gehen von Inhaltskritik aus, und noch dazu von einer zeitgeschichtlich bedingten und innerkatholischen; wenn demgegenüber Amoretti selbst sagt (a. O. S. 278): „einzig wirklich ewig ist die Form", und „ein Kunstwerk ist wirklich ein Kunstwerk, sofern es künstlerisch groß ist, Inhalt ist Nebensache...", so vermisse ich bei ihm und anderen Kritikern die Anwendung dieses Grundsatzes, der allerdings dahin zu vertiefen ist, daß Inhalt und Form („Gehalt und Gestalt") unauflöslich zueinander gehören.

[110] Inhaltlich ist hier zu beachten, daß der in freier Natur vernichtete Brief vom Wasser davongetragen wird. Ein viel häufigeres, in aller erzählenden Dichtung verbreitetes und an sich ja auch einleuchtenderes Motiv ist es demgegenüber, wenn Papiere in die Flammen eines Kamins geworfen werden und die handelnde Person etwa das Verglühen der Funken auf den verkohlenden, unleserlich werdenden Schriftzügen sinnend beobachtet. Dazu aber ist der Aufenthalt im Zimmer Voraussetzung; Fogazzaro dagegen brauchte an unserer Stelle die Freiluft, den unmittelbaren Zusammenklang von Natur- und Seelenvorgängen; nur im Freien konnte sich seiner Grundeinstellung entsprechend bei ihm eine so bedeutsame Szene wie Lelias innere Wandlung vollziehen, niemals in einem Zimmer. Das Element der freien Natur ist aber Wasser, nicht Feuer; jenes spielt daher überhaupt bei Fogazzaro eine viel größere Rolle — sowohl unmittelbar wie symbolisch — als dieses. Vgl. auch ob. S. 72 ff.

[111] Vgl. hierzu auch Cassirer, Phil. d. symb. F. 1, 18: „denn das Zeichen ist keine bloß zufällige Hülle des Gedankens, sondern sein notwendiges und wesentliches Organ..." — Vgl. auch schon ob. (S. 133. 167) über die formale Beziehung zwischen Symbol und Gemeintem bei inhaltlicher Verschiedenheit.

[112] S. Hegel, Ästhetik 1, 419. Er spricht in solchen Fällen von „Vorsymbolik"; vgl. auch Phänomenol. d. Geistes S. 144 (Lasson) über das Grab (Christi). — Wesentlich in dieser Richtung geht F. Th. Vischer: er erklärt es geradezu als Kennzeichen aller religiösen Symbolik (nicht nur der christlichen, aus welcher er übrigens ebenfalls das eucharistische Symbol

heraushebt), daß sie Bild und Sinn „verwechselt" (Zellerband S. 158 ff.). — Unsere im Text angerührte Frage würde aber dahin zielen, ob nicht dieser „Verwechslung" vielmehr eine ontologische Urtatsache zugrunde liegt?

[113] Goethe nennt das Gleichnis (gemeint ist Symbol) „lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen". s. Cassirer, Freiheit und Form, 1922, S. 318.

[114] Cassirer, Phil. d. symb. F. 1, 47. — Demgegenüber vgl. einen Standpunkt wie den von Gius. Rensi, „Der kritische Materialismus" (Symposion 1, 1926, S. 269 ff.), wo die Kategorien als Weisen der Dinge selber, zu erscheinen, sich einem möglichen Bewußtsein darzubieten, ausgelegt werden. Ganz dem entsprechend könnte das Kunstsymbol als inhärente Weise eines Dinges, künstlerisch zu erscheinen, gefaßt werden. Das Verhalten des Künstlers wird dann statt Aktivität schöpferische Empfänglichkeit. (Vgl. auch ob. S. 8 f.).

[115] A. Suarès, Puissances de Pascal p. 18.

[116] Zum Symbolismus des Kreuzes vgl. J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, 2. Aufl., Freiburg 1924, Sachregister s. v. „Kreuz".

[117] Lalou, Hist. de la litt. franç. contemp., 1925, p. 66. — Vgl. auch ob. Anm. 48.

[118] Auch das „et" am Kapitelanfang (6, 5) ist bewußt biblisch. — Zu Zolas „Leitmotiven" vgl. Walzel, Wortkunstwerk S. 161 f.

[119] Vgl. Lanson, Hist. de la Litt. franç., 11. éd., 1909, p. 1080: „la pauvreté et la raideur des caractères individuels les inclinent à devenir des expressions symboliques, et le roman tend à s'organiser en vaste allégorie." Dazu dort note 1. 2. — Zolas Stil ist wie kaum ein anderer geeignet, an ihm die Zugehörigkeit — wenn nicht Abhängigkeit — dessen, was man Allegorie nennt, von dem umfassenderen und durchdringenderen Komplex des künstlerischen Symbolismus zu studieren. (Vgl. ob. Anm. 79).

[120] Ästhetik 1, 450.

[121] s. vor allem die hierauf bezogenen reich dokumentierten Kapitel bei Gallarati-Scotti (cap. 6. 10. 11. 13. 14. 16. 18). — Im weiten Abstande hiervon ist auch Donadonis scharfsinnige und gelehrte, aber doch wieder vor-eingenommene und verständnislose Kritik des Fogazzaroschen Mystizismus und Modernismus zu nennen (Don. p. 24—72).

[122] Schweigen ist bekanntlich ein wichtiger Bestandteil im mystischen Verhalten des Menschen zu Gott. — Vgl. auch Disc. p. 186 f. (Schweigen als Vorbereitungszustand für den, der einen Mystiker — Rosmini — darstellen will).

[123] Vgl. auch Gallarati-Scotti p. 353 ff.

[124] Den bedeutendsten Teil dieser Entwicklung, Fogazzaros kampfreichen Übergang von der rationalistischen Mystik Rosminis zum — zunächst im Sinne des Modernismus gefaßten — mystischen Voluntarismus schildert weitausgreifend im Zusammenhange der Geistes- und Papstgeschichte Gallarati-Scotti p. 352—401. — Donadoni p. 24 ff. versucht eine Einteilung der Werke unter dem Gesichtspunkt der religiösen Entwicklung des Dichters. — Zum Modernismus selbst vgl. G. Gentile, Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia, 1909; V. G. Houtin, Histoire du modernisme catholique, 1913.

[125] Vgl. auch Poesie p. 173 (Miranda findet aus Angstzuständen den Weg zu Gott).

[126] Schon früher (ob. S. 62) wurde aber kurz darauf hingewiesen, wie die Erotik — also das weltlichste Inhaltsmotiv seiner Werke — für Fogazzaro in die religiöse Gesamtanschauung gehört; und ebenso könnte man — was nicht unsere Aufgabe ist — seine übrigen Hauptmotive in diesem Zusammenhange nachweisen.

[127] Dazu Mist. p. 307; und dagegen Donadoni p. 78 ff.

[128] „L'arte moderna deve conoscere l'ufficio che secondo una legge fondamentale di natura tocca a lei come espressione delle facoltà umane superiori. Tocca a lei... di aiutare il divino..." (Asc. p. 139 f.).

[129] In seinem Frühzustand, als Kampf zwischen Gott und den Sinnen, äußert sich dies später rein künstlerisch gewordene Bestreben des religiösen Dichters an der merkwürdigen Stelle Mal. p. 254. — Eine rationalistische oder irdisch-zweckbestimmte Kunst lehnt er ab, sei sie selbst moralisch oder sozial gerichtet (Disc. p. 28. 36 f.; freilich finden sich auch entgegengesetzte Äußerungen bei ihm; er ist in dieser Frage wie in mancher anderen nicht über den Zustand des Schwankens hinausgekommen; vgl. ob. Anm. 50). — In seiner religiösen Grundlage ist auch die tiefste Begründung seiner Selbstdeutung als „Idealist" zu finden, die wir früher (ob. S. 27 f. 137 f.) zurückwiesen, die aber in diesem Zusammenhange verständlich ist: der Epigone des Kantianismus meint Religion und sagt Idealismus. — Unser Ergebnis, daß Fogazzaros Symbolismus aus einer einheitlichen, nicht dualistischen Weltanschauung herauswächst und nur aus ihr zu begreifen ist, trifft zusammen mit dem Schlusse F. Th. Vischers (Zellerband S. 193), wonach der symbolisierende Seelenakt nur als Ausfluß und Bestätigung der Welteinheit richtig verstanden werde.

[130] Dieser Gedanke liegt auch bei Walzel in Abschnitten wie „Tektonik von Dichtung" (Geh. u. Gest. Kap. 10) zugrunde. — Allgemeine Bemerkungen über die Begriffe „Komposition" und „Disposition" s. in meinen „Studien zu Rutebeuf", 1922, S. 111 f. 113 ff.

[131] s. z. B. Croce, La letteratura della nuova Italia 4, 135 ff.

[132] L. p. 244—249: Gespräch der Donna Fedele mit Lelia, endend mit Lelias Versprechen, sich nicht das Leben nehmen zu wollen; Donna Fedele selber hat einmal Selbstmord geplant. — p. 272—274: sie leidet unter ihrem Versprechen bis zu Angstträumen. — p. 293 f.: sie empfindet beim Betreten der Brücke keine Sehnsucht mehr, sich in den Fluß zu stürzen. — p. 349: man sorgt, als sie verschwunden ist, sie sei in den Tod gegangen. — Vgl. noch p. 394 u. ö.

[133] Es gehört schon einige Naivität dazu, diese Szene (bes. p. 129 u. f.) gelesen zu haben und aus ihr nur zu entnehmen, daß Lelia hier „versucht, die innere Glut... durch ein kühles Bad zum Schweigen zu bringen"!! (Amelia J. Burkhard, Die Frauengestalten Fogazzaros als Ausdruck seines inneren Zwiespaltes, Diss. Zürich 1925, S. 62).

[134] Vgl. hierzu Donadoni p. 209.

[135] Auch in der Auffassung des Todes hat Fogazzaro die Entwicklung durchgemacht, die in seine geistige und künstlerische Gesamtentwicklung hineingehört. Silla stirbt einen resignierten Tod; die Meditation über das Wesen des Todes, die im Anschluß daran das Frühwerk abschließt (Mal. p. 422), entspricht in ihrem Nirwana-Quietismus dem fatalistischen Pessimismus, der dort die Auffassung des Lebens bestimmt. — Wissenschaftliche Besinnung und

religiöse Klärung führten den Dichter weiter: er erkannte im Schmerz und in dessen Apotheose, dem Tode, nun das Element des Lebensfortschritts zu Gott (s. bes. Disc. p. 30 f.; Asc. um. p. 184 f.). — Aus dieser Erkenntnis erst erwuchs ihm die Möglichkeit, den Tod nicht nur als Gut, sondern als „schönes" Gut zu fassen, wie das von „Picc. M. Ant." ab geschieht (s. Text).

[136] Voßler, Ital. Liter. d. Gegenw. S. 71. — Vielleicht darf ich noch erinnern, daß ja von „kirchlicher Rechtgläubigkeit" in Lelias und Massimos endgültiger Religiosität nicht viel zu finden ist, sondern wenn sie noch in ein Schema paßt, ist es vielmehr das des modifizierten Modernismus (s. ob. S. 183).

[137] Das einzige rein episodenhafte, unverknüpft gebliebene Handlungselement in „Malombra" ist die „Papiermühle", die, ohne sachliche oder symbolische Bedeutung für den Zusammenhang zu gewinnen, nur dazu dient, einige Nebenpersonen auf den Schauplatz zu ziehen (Mal. p. 103 ff.; vgl. p. 382 u. ff.). — In „Picc. M. Ant." ruht das Interesse nicht mehr auf Vorgängen sondern auf Menschen, und von diesen sind nur ganz wenige Nebenpersonen unlebendig und daher künstlerisch überflüssig geblieben: das burleske Freundespaar Paolin und Paolon könnte ohne Schaden fehlen; das Ehepaar Carlascia wirkt als blasse Dublette zum Ehepaar Pasotti. — Auch Walzel äußert sich zur Frage der „geschlossenen Handlung"; er erkennt an, daß „Architektonik kein unbedingter Vorteil" ist, doch scheint er mir mit dem Hilfsbegriffe der „Ornamentik" dem inneren Kunstcharakter des „lose gebauten" Romans noch nicht volle Gerechtigkeit anzutun (Wortkunstwerk S. 134 f.). Vgl. schon ob. S. 9.

[138] z. B. Donadoni p. 24. — Der Parallelismus der beiden Bücher geht ins Einzelnste: so werden Marina wie Lelia von ihren künftigen Liebhabern beim Klavierspielen belauscht, ehe sie ihnen persönlich begegnen (Mal. p. 46: L. p. 33 f.).

[139] Auch für die Verschiedenheit sind Einzelzüge am kennzeichnendsten: Marina wie Lelia haben einen Adoptivvater, zu dem sie in gespannter Beziehung stehen; diese aber äußert sich bei Marina in gröblichem Zank, etwa indem sie Klavier spielt, weil sie weiß, daß der Graf das nicht liebt (p. 46) usw.; dagegen halte man nun das aus Herzenstakt, Sentiment, Verhaltenheit gewobene Betragen Lelias gegen den alten Marcello (p. 24 ff. und passim): es ist durchaus der Stilgegensatz von „Reden" und „Schweigen", der sich so verkörpert. Ganz dem entsprechend wird Marina zuerst eingeführt, indem sie vor Wut eine Fensterscheibe zerbricht (p. 33) — Lelia, die doch ebenfalls temperamentvolle, indem sie still am Fenster stehend auf einen fernen Bahnzug lauscht (p. 1).

[140] In „Mal." spielt die weltliche Politik, die dann in „Dan. C." und „Picc. M. Ant." in die Mitte rückt, nur erst eine Hintergrundsrolle (Zeit nach dem Befreiungskrieg; Nepo will Deputierter werden; Sillas Liberalismus): ebenso wie die geistliche Politik, die modernistische Tendenz, in „Leila" nur noch aus „Picc. M. Mod." und „Santo" nachklingt.

[141] Der Ausdruck ist entlehnt aus W. Foerster, welcher Chrestiens Cliges einen „Antitristan" nannte (kl. Cliges, 2. Aufl., 1901, Einl. S. XXIV).

[142] Die Begrenztheit und doch wieder Erwünschtheit dieses Kunstmittels diskutiert Lessing, Hamburg. Dramat. Stück 86. Diderot forderte „Verschieden-

heit“ statt Gegensätzlichkeit: das ist der entscheidende Schritt über den Klassizismus hinaus. — Vgl. auch Walzel, Wortkunstwerk S. 134.

[143] Vgl. das Gespräch p. 248 ff. — Gallarati-Scotti (p. 89 f.) bringt den Gegensatz der beiden Frauen mit dem Gegensatz zwischen Spiritismus und Religion zusammen.

[144] Dazu vgl. Croce, a. O. p. 132.

[145] Übrigens ist eine Charakterumschmelzung dieser Art schon mit Jeanne Dessalle („Picc. M. Mod.“ und „Santo“) versucht, bleibt aber dort Nebenthema und letzten Endes unlebendig.

[146] Vgl. auch Donadoni p. 207. — Besonders scharf tritt der Kontrast zwischen Emanuele und Aurelio heraus an der schon früher besprochenen „symbolistischen“ Stelle L. p. 329 (s. ob. S. 125 f.). Es ist hierzu zu beachten, daß die Geistlichen ja das einzige noch in diesem sonst völlig vom „Leben“ erweichten und durchdrungenen Stile Typenhafte und Starre sind — Restbestände des religionspolitischen Kampfes: in ihnen werden dogmatische Verschiedenheiten und die für Fogazzaro davon unzertrennlichen Begriffe personifiziert und somit auch kontrastiert.

[147] Nicht gemeint sind hier Fälle der Art, wo das Wiederholen gewisser Motive konstitutiver Bestandteil der Gesamterfindung ist, denn das ist ein äußeres Anliegen im Vergleich zu dem, welches wir besprechen: so wiederholt sich in „Miranda“ eine Reihe von kleinen Motiven, entsprechend abgewandelt, in den beiden stilistisch und inhaltlich gegeneinander gehaltenen Tagebüchern. Vgl. u. Anm. 149.

[148] Offenbar absichtlich einander gegenübergestellt sind auch die beiden Szenen, in denen jeder Lelia einen Brief des Massimo an Donna Fedele zur Kenntnis nimmt, das erstemal mit Abneigung, das zweitemal mit Liebe (p. 272 ff.: p. 311 ff.). Die beiden Szenen sind auch in sich selber kunstvoll zerteilt: das stückweise Kennenlernen eines Briefes durch den Empfänger ist ein beliebtes Mittel Fogazzaros, um sowohl seelisches Schwanken zu schildern, als durch ausgestaltete, aber wesentlich zugehörige Episoden die Handlung zu retardieren: s. etwa noch die lange hingezogene und immer wieder unterbrochene Brieflektüre Picc. M. Mod. p. 264—334. — Zur Briefmitteilung bei Fogazzaro s. ob. S. 93 ff., wo einiges auch für die Kunst des Aufbaus in Frage Kommende bemerkt wurde.

[149] Es gehört zum Wesen dieses Kunstmittels der „Doppelszenen“, daß die Absicht der Parallelisierung nicht vom Dichter ausgesprochen wird, sondern nur jedesmal immanent hervortritt und nur zu fühlen bzw. durch Interpretation zu erschließen ist. Denn es handelt sich ja für den Dichter nicht darum, zwei Szenen als abgeschlossene formale Einheiten gegeneinander zu stellen — solche Fälle erwähnten wir ob. Anm. 147, sie gehören in einen anderen Bereich —; sondern — um im Bilde zu sprechen — er will zwei Wasserwirbel entstehen lassen, in denen das strömende Leben einen Augenblick angehalten und nur noch in sich selbst bewegt wird. Ein betontes Kontrastieren, ein Bewußtmachen des Kontrastes würde diesen Kunstzweck zerstören, ehe er erreicht wäre.

[150] Eine ähnliche aber einfacher gebaute Stelle s. L. p. 354 u. (über Donna Fedele). — Zur „objektiven“ Wirkung der indirekten Rede bei Fogazzaro s. ob. S. 91 ff.

[151] Von besonderer Bedeutung für den Aufbau ist diese Kunst der Subjek-

tivierung, wenn Ereignisse, die der Handlung des Romans vorausliegen oder folgen, auf diese Weise zur Kenntnis des Lesers kommen. Eine feine Probe gibt Daudet, Le Nabab p. 89 f.: Vater Joyeuse erlebt im Wachtraum — wohlgemerkt also einer für sein Wesen charakteristischen Verfassung — die Vorgeschichte seiner Familie, für deren objektiven Bericht im Roman kein Platz ist, die aber der Leser auf diese Weise kennen lernt, und gleichzeitig also den Herrn Joyeuse selber. — Für die Gegenüberstellung objektiven und subjektiven Berichts des gleichen Tatbestandes finde ich noch ein gutes Beispiel bei Gide, La Porte étroite p. 147 ff. (Erzählung): p. 152 ff. (Brief): einzelne Züge, die in der Erzählung unerklärt blieben, weil der (Ich-)Erzähler sie selber nicht durchschauen konnte, werden in dem (von der anderen Seite kommenden) Briefe dann dem Erzähler selbst und gleichzeitig mit ihm dem Leser ausgedeutet (das Loslassen der Hände [p. 150:153]; das Abreisen [p. 152:154]). Genau genommen liegt in solchem Falle aber nicht der Gegensatz von objektiv und subjektiv vor, sondern es stehen zwei Subjektivitäten einander gegenüber: denn mit dem Icherzähler ist ja immer eine Subjektivität fingiert, genau wie mit dem Briefe: hinter beiden in gleicher Weise hält der Autor als einzige objektive Instanz sich absichtlich verborgen. Genau so verhält es sich in „Mistero".

[152] Der einigermaßen feinfühlige Leser fragt in solchem Falle mit Recht, für wen die gemurmelten Worte eigentlich „unverständlich" waren: für den Autor des Romans, der doch seine Personen sogar beim Denken und Träumen belauscht? für ihn, den Leser, selber, der doch alles, was er überhaupt über die Personen erfährt, vom Autor erfährt? für andere Personen der Handlung, während doch die „unverständlich murmelnde" Person sich allein befand? Übelste Illusionsstörung ist die Folge. — Im übrigen sprechen wir speziell nur vom Roman; ein anderer Fall ist hier die Novelle, die sich gelegentlich in rein referierender Form hält, also einen Meditierenden nur so, wie er sich meditierend darstellt, schildern würde, nicht von ihm und über ihn sprechen. Dieses Verfahren nähert sich aber auch schon wieder dem Drama (vgl. speziell Monologhovellen wie Schnitzlers „Leutnant Gustl"). — Zu Fogazzaros Novellentechnik, die von seiner Romantechnik her bestimmt ist, vgl. nächste Anm.

[153] Eine Hauptaufgabe ist noch, an der Bauart einiger von Fogazzaros Novellen — speziell „Ermes Torranza" und „Chieco" (beide in „Fedele") — zu zeigen, daß sie eigentlich kleine „Lebensromane" sind, und daß dieser Umstand ihre künstlerische Eigenart bestimmt, gleichzeitig aber sie zu formal „schlechten Novellen" macht. Nichts ist so novellenwidrig wie eine aus „Episoden" bestehende Handlung (vgl. auch Walzel, Wortkunstwerk S. 258). Fogazzaros Fähigkeit ist, tief hinein in eine „Welt" zu führen, und das ist auf 30 Seiten nicht möglich. — Dagegen ist seine Form des „Lebensromans" innerlich verwandt sowohl dem lyrischen Gedicht (vgl. dazu ob. S. 9. 216 f.) als der kontemplativen Skizze in Prosa — beides Formen, die er mit Erfolg ebenfalls gepflegt hat. — Hiermit sind aber — auch bei der Beschränkung auf den einzelnen Dichter — Gegenstände für eigene Untersuchungen gegeben.

[154] Zu Kapitelschlüssen vgl. Walzel a. O. S. 136 ff. Vgl. auch ob. Anm. 91. — Ich möchte auch auf meine zusammenfassende Formuntersuchung und Typenbestimmung der Gedichtanfänge Rutebeufs als eines mittelalterlichen „Lyrikers" verweisen (Studien zu Rutebeuf, 1922, S. 104 ff.).

155 In naiverer Form findet man dieselben Übergangsweisen wie an jenen Kapitelschlüssen im Volksepos: von hier mögen sie sogar ihren Ursprung haben, denn hier — im Munde des vortragenden Rhapsoden — sind sie stilgerecht. Gemeint ist der Typus „or vos lairons de ceus cui Jhesus puist sauver, si dirons de Buevon qui molt fist a doter". Stellensammlung und Interpretation s. in meiner Schrift „Die erste Branche des Roman de Renart...", 1918, S. 86 Anm.

156 Über Fogazzaros unironische Grundart vgl. auch ob. S. 104. Neuere Formen des „Lebensromans" schließen die Ironie wieder nicht mehr aus: Thomas Mann wie Proust sind Beispiele. Vgl. ob. S. 221 f.

157 S. ob. Anm. 129.

158 Zur Versform der „Miranda" s. schon ob. S. 129. Zur Beziehung zwischen Lebensroman und Lyrik auch ob. Anm. 153.

159 Donadoni meint einen Tadel auszusprechen, wenn er von „Miranda" sagt, sie sei nur ihrer äußeren Form nach ein poema, „in realtà è un . . . romanzo d'amore" (p. 150): er trifft aber damit, ohne es zu wissen und zu wollen, die formale Definition des „Lebensromans". Doch ist die Bezeichnung „Roman" wohl jedenfalls zu schwer für das Gedicht, und wir ziehen „Versnovelle" vor.

160 Vgl. ob. Anm. 53 und S. 185 über den symbolistischen Charakter des „Okkultismus" in „Miranda".

161 Voßler, Ital. Lit. der Gegenw. S. 58.

162 s. Walzel, Gehalt und Gestalt S. 271 ff. (bes. S. 280).

163 Ich verdanke den Ausdruck L. Spitzer.

164 Pirandello, Sei Personaggi in cerca d'autore, 4. ed., 1925. pref. p. 10. — Vgl. auch Lalous Äußerung über Jules Romains: „De ce style nouveau, les caractéristiques sont l'absence du symbole et de l'allégorie" (Hist. de la litt. franç. contemp. p. 468).

165 Vgl. hierzu K. Oppert a. O. S. 767 f.: das Entsprechende auf dem Gebiete der „beschreibenden" Lyrik. Vgl. ob. Anm. 7. 8.

166 Die nahe Beziehung zu dem nicht zufällig heute so „modernen" französischen Symbolismus liegt auf der Hand, und dessen innerliche Verschiedenheit von dem des Fogazzaro hoben wir hervor (ob. S. 133 ff.). — Ebenfalls hatten wir bei unserer Beschreibung Dostojewskis und Strindbergs zu erwähnen, daß sie nicht im engeren Sinne „künstlerisch" symbolisieren, wohl aber ein Hauptsymbol für eine Grundidee geben und die übrige Erzählung um diesen Kern gruppieren (ob. S. 14 ff.). Kein Wunder, daß auch sie beide „moderner" sind als der sorgsamere Fogazzaro, den an Gewicht und Bedeutsamkeit jenen beiden — oder doch zum mindesten dem Dostojewski — gleichzustellen mir übrigens fernliegt.

167 „Zauberberg" 1, 465 ff. 481 f. — Auf S. 467 lesen wir: „Der Leib, der ihm vorschwebte..." In dieser sprachlichen Doppelsinnigkeit von „Vorschweben" — sinnlich „vor ihm schweben" und gedanklich „geistig von ihm erstrebt sein" (und zwar durch die komponierte Form „Vorschweben" an die übertragene Bedeutung erinnernd, während und weil zunächst gemeint ist nur die sinnliche „Schweben vor") — liegt die Doppeltheit der sinnlich-künstlerischen Erscheinung und der wissenschaftlichen Analyse des Lebensganzen „ausgesprochen", welche der Gegenstand dieses Zentralkapitels des Werkes ist.

[168] „Zauberberg“ 2, 359 ff. (Vingt-et-un). — Noch einmal (vgl. ob. S. 164) sei an R. de Gourmonts hierhergehörige Unterscheidung von Bild und Metapher erinnert, die allerdings wohl im Bereiche des Äußerlich-Formalen bleibt. Ebenfalls äußerlich — nach dem Kriterium des nicht ausdrücklich namhaft gemachten „Gemeinten“ — unterscheidet F. Th. Vischer Symbol und Metapher (Zellerband S. 155 f.).

[169] Im „Zauberberg“ vor allem Settembrini und Naphta, sowie Castorp und Joachim. — Über die hierhergehörige Frage der stehenden Epitheta und karikierenden Attribute s. ob. S. 104.

[170] z. B. „Swann“ p. 476 f.; vgl. über das Wissenschaftliche seines Stils auch E. R. Curtius, Französischer Geist im neuen Europa S. 68 ff. — Das Verhältnis zwischen Namen und Sache beleuchtet neuerdings Spitzer (Jahrbuch für Philologie [Idealistische Philologie] 3, 1927, S. 44, Anm.). — Nachträglich sei hier auf das Buch von A. Thibaudet, Le Liseur de romans (Paris 1925) hingewiesen, das ich nicht mehr einarbeiten konnte: eine Fundgrube lebendiger und teilweise tiefgehender Feststellungen über Romantypen, Symbolismus und Allegorie (p. 57 ff.), Komposition (p. 35 ff.), den Leser als Mitschöpfer des Kunsteindrucks, und andere Fragen, die auch für uns im Mittelpunkte standen; keine Systematik, aber Bausteine für eine solche.

1. Sach- und Namenregister.

Stichworte, die man vermißt, suche man unter „Fogazzaro“ als zweites Stichwort. Einige Stichwörter finden sich an beiden Stellen. A. = Anm.

Allegorie 63. 69. 132 f. 148. 175. 181. 198 f. 219. A. 119.
Alltagssprechen und Kunstsprechen 103. 208.
d'Annunzio 47. 58 f. 100 f. 135. 140.
Anthropomorphismus 71 f.
Aufklärung 28. 187.
Aufzählung (epische) A. 46.

Balzac („Cousin Pons“) 5.
Barrès („Colline“) 17.
Bergson 89.
Bild (dichterisches) 35. 46. 69 f. 74. 106 f. 132 f. 143. 150. 159 ff. 167. 175 f. 179.
„Botenbericht“ 208.
Brief (Stil) 93 ff. 120.
Briefroman 93.

Chateaubriand 23.
Chrestien de Troyes 3. 92.
cose s. „Fogazzaro: Dingsprechen“.

Dadaismus 9. 103. A. 62.
danari 165.
Dante 31.
Detektivroman 10. 57.
Dialog 92. 97. 128.
Dinge, Dinghaftigkeit, Dingseelen s. „Fogazzaro: Dingsprechen“.
Direkte Rede s. „Indirekte Rede“.
Doppelszenen 202 ff.
Dostojewski 15 f. A. 166.
Drama (Stil) (vgl. „Lustspiel“) 103. 198 f. 208 ff. A. 152.

Eigennamen s. „Fogazzaro: Namen“.
Einrahmung 192 f. A. 52.
Entwicklungsroman 3 ff. 57. 80 f. 83. 91. 93. 114. 126. 169. 188. 190 f. 198. 200. 214.
„Erlebte Rede“ 67. 92. 105.
Eucharistisches Symbol 178. 180.
Expressionismus 31 f. 38. 70. 102. 222.

Fechner 22.
Film 188.

Fogazzaro: Ästhetische Theorien 27 f. 34. 54. 69. 81 f. 91. 115. 135 ff. 186 f. 215 f. A. 129.
— Allegorie s. „Allegorie“.
— Anfänge 54 f. 144. 212.
— Anschaulichkeit (vgl. „Fog.: Symbolismus“) 38. 69 f. 179. 216.
— Anti-Intellektualismus s. „Irrationalismus“.
— Beurteilung s. „Fog.: Wirkung“.
— Bild s. „Bild (dichterisches)“.
— *cose* s. „Fog.: Dingsprechen“.
— *Daniele Cortis* (allg.) 153. 156. 160. 200. A. 60.
— Dialekt 96. A. 108.
— Dialog s. „Dialog“ und „Gesprächsroman“.
— Dinge, Dingseelen s. „Fog.: Dingsprechen“.
— Dingsprechen 8. 22 ff. 28 ff. 50 f. 56 ff. 63 ff. 79 f. 89. 110. 112. 125 ff. 131. 138. 147. 149 f. 157 f. 160 f. 164. 177 f. 180. 183 f. 191 ff. 215 f. 222.
— Direkte Rede s. „Indirekte Rede“.
— Doppelszenen s. „Doppelszenen“.
— Dramatisierender Romanstil 75 ff. 127. 141 ff. 146. 152 f. 167. 184. 188. 199. 211.
— Dunkelheit, nächtliche 32 ff. 119 f.
— „Einschmelzung“ 38. 45. 50. 54. 57.

60. 62. 64. 78 ff. 102. 105. 113. 192. 200. 211.
Fogazzaro: Einteilungsweise s. „Komposition".
— Epischer Romanstil 152 ff.
— Ererbtes Stilgut 34. 42. 49 f. 126. 141. 198 f. 204. 212 ff.

— *Fiasco del maestro Chieco* (allg.) A. 153.
— Fischmotiv 163 ff.
— Formsymbolismus s. „Fog.: Symbolismus: Wortsymbolik".
— Fortschrittslehre 61 f. 70. 91. 140. 183. 186 f. A. 135.

— Gebärdensprache s. „Gebärdensprache".
— „Gegenübersein" s. „Fog.: Einschmelzung".
— Gesprächsroman s. „Gesprächsroman".

— Handlungsarmut im Reifestil 77 f. 130 f. 141. 187 ff. 201 f. 204. 212.
— Heimatschilderung 38 ff. 45. 49. 53 f. 153 f.
— Historischer Roman s. „Historischer Roman".
— Humor 26. 29. 64. 71. 96. 104 ff. 113. 127. 129. 136 f. 144. 159. 162 ff. 168. 170 ff. 193. 212. 214. A. 108.

— *Idea di Ermes Torranza* (allg.) A. 53. 153.
— Idealismus s. „Idealismus".
— Idyllischer Stil s. „Fog.: Lyrischer Romanstil".
— Impressionismus s. „Impressionismus".
— Indirekte Rede s. „Indirekte Rede".
— Ironie s. „Ironie".
— Irrationalismus s. „Irrationalismus".

— Katholizismus s. „Katholizismus".
— Komposition s. „Komposition".
— Kontrastverfahren 122. 144 f. 161. 193. 198 ff. 211 f. 221. A. 146.

— Landschaft (vgl. „Fog.: Heimatschilderung" und „Fog.: Natur") 17. 51 ff.
— *Leila* (allg.) 51. 123 ff. 154. 157. 173 ff. 179. 187 ff. 217.

Fogazzaro: *Leila und Malombra* s. „Fog.: *Mal.* u. *L.*"
— Liebestheorie 62. 183. 196 f.
— Lüge als Unwert s. „Fog.: Wahrheit . . ."
— Lyrischer Romanstil 97. 127. 133. 138. 154. 170. 175. 216 ff. A. 153.

— Malerei und Dichtung s. „Fog.: Ästhetische Theorien".
— *Malombra* (allg.) 28. 34. 37. 49 f. 76 ff. 97. 126 ff. 141 ff. 145. 153 ff. 167. 184 f. 188. 197 ff. 204. 214. A. 53. 58. 135.
— *Malombra und Leila* 83. 126 f. 197 ff.
— Materialismus s. „Fog.: Spiritualismus".
— *Miranda* (allg.) 60. 129. 185. 217 f. A. 53. 55. 147.
— *Mistero del poeta* (allg.) 25. 51. 93. 130. 139. 160. 188. A. 53. 151.
— Modernismus (vgl. „Tendenzroman" und „Fog.: Religion") 24. 116. 128. 170 ff. 175. 185 f. 195. 216. A. 146.
— Moralismus 109 ff. 123 f. 189. 199. 216. A. 129.
— Musik s. „Musik".
— „Mythologie" 63. 69. 140.

— Namen im Romanstil 47 ff. 156 f. 179. 200 f. 221 f.
— Natur (vgl. „Fog.: Dingsprechen") 21 ff. 25 ff. 29. 50 ff. 66. 69 f. 113. 125 f. 138. 157 f. 172. 176 ff. 183 f. 186 f. 189 ff. 199. 203. 211. A. 110.
— Natursprechen s. „Fog.: Dingsprechen".
— Natur und Menschen s. Fog.: „Natur".
— Novellen s. „Novelle".

— Okkultismus s. „Fog.: Spiritualismus".

— Persönliches über Fog. 19. 24. 39. 62. 124. 136 f. 174 f. 183. 185 ff. 214 ff. A. 50. 84.
— Personen 28 f. 55 f. 60. 66. 80. 104. 109 ff. 114 ff. 124 ff. 127 f. 129 f. 156 f. 193 ff. 198 ff. 205. A. 77. 137. 145 f.
— *Piccolo Mondo Antico* (allg.) 33. 50. 153 ff. 167 ff. 174. 185. 191. 197 ff. A. 53. 97. 137.

Fogazzaro: *Piccolo Mondo Moderno* (allg.) 170 ff. 185. 190 f. 204.
— Präsensgebrauch s. „Präsens".
— Psychologie 28 f. 60. 108. 215.
— Psychophysische Ausdrucksweise s. „Fog.: Psychologie".

— Rationalismus s. „Irrationalismus".
— Religion 26. 60. 62. 68. 110. 114 f. 124. 153. 182 ff. 195 ff. 216. 220. A. 53. 135.

— *Santo* (allg.) 32 f. 128. 170. 172 f. 179. 185.
— Satzbau 67 f. 88. 96. 107 f. 129 f. 143. 161. 167. 169. 185. 207. A. 108.
— Schicksalsroman s. „Schicksalsroman".
— Schlüsse 146. 152 f. 157. 159 ff. 163. 167. 172. 174. 192. 198. 211 f.
— Schmerz 115 f. 183. A. 135.
— Schönheit als Wert 187. 216. A. 135.
— Schweigen (vgl. „Fog.: Dingsprechen") 5. 8. 80 ff. 97 f. 114. 118. 120. 122. 125. 127 f. 131. 158. 180. 183. A. 139.
— Schweigegespräche s. „Schweigegespräch".
— Sentenzen s. „Sentenzen".
— Soziale Frage 53. 216. A. 50. 129.
— Spannung s. „Spannung" (ästhetisch).
— Spielmotiv 147 f. 163 ff. 212. 221.
— Spiritismus s. „Fog.: Spiritualismus".
— Spiritualismus 60 f. 109 f. 130. 185.
— Sprachphilosophie s. „Sprachphilosophie".
— Sprechen (außermenschliches) s. „Fog.: Dingsprechen".
— Stil (allg.) 28. 51. 63. 102. 108. 121. 124. 135 f. 140. 153. 173 ff. 179 f. 184 ff. 214 ff. A. 67. 153.
— Stimmklang 52. 87. 89. 91. 130. 206.
— Stufen seiner dichterischen Entwicklung 141. 153 f. 157. 169 f. 173. 185 f. 191. 197 ff. 215 f. A. 135. 140.
— Symbolistischer Lebensroman s. „Symbolistischer Lebensroman".
— Symbolismus (vgl. „Symbolismus") 33. 46 f. 132 f. 137 f. 140 f. 143. 153 ff. 162 f. 169. 173 175 ff. 215. 219 ff.
— — Naturhaftigkeit s. „Fog.: Natur".

Fogazzaro: Symbolismus: scherzhafter (vgl. „Fog.: Humor") 144. 159. 170 ff.
— — Wortsymbolik 145 ff. 152. 158. 160 ff. 163. 168 ff. 173 f. 179. 203. 211 f.
— Syntaktisches s. „Fog.: Satzbau".

— Takt s. „Takt".
— Tempuswechsel s. „Präsens".
— Tendenz s. „Tendenzroman" und „Fog.: Modernismus".
— Tierreich 52 f.
— Titel 139 ff. A. 13.
— — bildliche 162 ff.
— — direkte s. „Fog.: Titel: gegenständliche".
— — gegensätzliche (vgl. „Fog.: Kontrastverfahren") 144 f. 161. 212. A. 108.
— — gegenständliche 139 ff. 143. 145. 160. 170.
— — impressionistische 141. 144 f. 170.
— — lyrische 142 f. 145.
— — rückweisende 160 f. 164 f.
— — symbolische 140 f. 145 ff. 170.
— — voranweisende s. „Fog.: Titel: rückweisende".
— Todesauffassung 195 f.

— Übergänge 55. 212 ff
— „Unbewußtheit" 100 f. 134 ff. 186. 219.

— Vergleich s. „Bild (dichterisches)".
— Versform 129. 186. 217 f.
— Verschleiernde Erzählweise s. „Verschleiernde Erzählweise".
— Verstehen s. „Verstehen".

— Wahrheit als Wert (vgl. „Roman: allg.") 108 ff. 183 f.
— Wasser als „Person" 36. 73 f. 158. A. 110.
— Wertskala 110 f. 216.
— Wetter (symbolisch) 74. 176. 192.
— Wiederholung von Worten s. „Fog.: Symbolismus: Wortsymbolik".
— Wirkung Fogazzaros 20 f. 174 f. 187 f. 214 ff. A. 109.
— Wissenschaftlicher Stil 22 f. 31. 43. 101. A. 44.
— Wortsymbolismus s. „Fog.: Symbolismus: Wortsymbolik".
— Wortwitze s. „Fog.: Humor".

Fontane 6. 39. 115. A. 95.
Form 18 f. 124. 131 f. 138. 152. 167 ff. 172. 178. 185. 189. 220 f.
France, An. 6. 115.
Französischer Symbolismus 26. 44. 133 ff. A. 166.

Gebärdensprache 80 f. 84 ff. 102 ff. 111. 120 f. 138. 177 f. 211.
Gesprächsroman (vgl. „Dialog") 5 f. 114 ff. 124 ff. 158. 179 f. 184 f.
„Geteilte Aufmerksamkeit" 120. 148. 151. A. 67. 73. 88.
Goethe („Wanderjahre") 6.
Goncourt 136. A. 48.
Gourmont, R. de 164. A. 168.

Handlungsroman 1 ff. 188. 191. 198.
Hegel („Ästhetik") 154 f. 159. 182.
Historischer Roman 34. 42. 45. 156 f. 212. 214.

Ich-Erzählung A. 151.
Idealismus 27 f. 54. 136 ff. 181 f. A. 52. 129.
Jean Paul 12 ff.
Illusion 213 f. A. 152.
Impressionismus (vgl. „Fog.: Titel: impressionistische") 38. 140.
Indirekte Rede 91 ff. 105 f. 150. 205 f.
Ironie 104. 213 f. 221.
Irrationalismus 5 f. 8. 66 ff. 81. 89 f. 102 f. 110 f. 113 f. 124. 130 ff. 135. 138. 153. 157 ff. 173 f. 179. 183 ff. 198. 215. 220 ff.

Katholizismus (Ästhetik) 178 ff.
Kausalität (im Roman) 2. 8.
Komposition 75 f. 94. 139. 142. 146. 150 f. 160. 170. 187 ff.
Kreuz (Symbolik) 180 f.
Kriminalroman s. „Detektivroman".
Kuß (Symbolik) 88. 92 f.

Landschaft s. „Fog.: Landschaft".
„Leben" 6 ff. 51. 61. 128. 173. 183. 197. 217. 220 f.
Lebensroman (vgl. „Symbolistischer Lebensroman") 6 ff. 79 f. 83. 114. 188. 191. 200. 210. 220.
„Leitmotiv" 162 f. 174. A. 69. 91.
Leopardi 25.
Logik des Romans s. „Roman (allg.)".
Loisy 186.
Lustspiel (Stil) (vgl. „Drama") 104. 189. 198. 209.
Lyrik (Stil) (vgl. „Fog.: Lyrischer Romanstil") 7. 9. 26. 132. A. 153 f.

Märchen (Stil) 57. 66. 75.
Mann, Thomas 220 f. A. 64. 69. 156.
Manzoni 2. 18. 34. 42. 45. 54. 136. 212 f.
Metapher s. „Bild (dichterisches)".
Musik 136.

Namen im Romanstil s. „Fog.: Namen".
natura s. „Fog.: Natur".
Naturalismus 26 f. 54. 63. 70. 102. 109. 136.
Novelle 2. 142. A. 152 f.

Pascal 180.
Pirandello 219 f.
Plänefassen (Komposition) 209 f.
Präsens 40 ff. 56. 167. 179.
Proust, M. 17. 221 f. A. 156.

Rationalismus s. „Irrationalismus".
Rilke 6.
risotto 158 f.
Rolland, R. 5.
Roman (allg.) 1 ff. 10 f. 18. 132. 209 f. 218 ff. A. 42. 152.
Roman (Entwicklungs- usw.) s. „Entwicklungsroman" usw.
Roman (historischer usw.) s. „Historischer Roman" usw.
Roman (moderner) s. „Roman (allg.)".
Romantischer Roman 12 ff. 214.
Rosmini 184 ff.
Rousseau 25.

Schicksalsroman 78. 130. 145. 153. 157. 185. 200. 204. A. 53.
Schiller 3. 6.
„Schweigegespräch" 100 ff. 109 f. 118. 158.
Schweigen s. „Fog.: Schweigen".
Sentenzen im Romanstil 24. 46 f. 82.
Spannung (ästhetisch) 2. 4. 138. 140 f. 143 f. 147 f. 152. 161. 169. 175 f. 178. 209. 212. A. 81.
Sprachphilosophie 3. 5 f. 8. 89 ff. 109 f. 114. 121. 126. 128. 180. 184.
Stil (Def.) 9. 18. 124. 133.
Strindberg 14 f. 26. A. 166.
Stufen des Romans s. „Handlungs-

roman", „Entwicklungsroman", „Lebensroman".
Subjektive Erzählform 205 ff.
Symbolismus (allg.) (vgl. „Französischer Symb." und „Fog.: Symbolismus") 8. 132. 146. 148. 150 f. 159. 167 ff. 172. 175 f. 178. 181 f. 201. 204. 219 ff. A. 79.
Symbolistischer Lebensroman (vgl. „Lebensroman") 154 f. 175. 186 ff. 191. 198. 202. 206. 214 ff. A. 153. 159.

Takt 115. 117 ff. 122 f.
tatto 123.
Tendenzroman 2. 24. 116. 128. 170 ff. 175. 185 f. A. 146.
Thomas von Aquino 180.
Titel (allg.) s. „Fog.: Titel".
Trouvèredichtung (Stil) A. 43. 52. 154 f.

„Verschleiernde Erzählweise" 201 ff.
Verstehen 81. 90. 180.
Vergleich s. „Bild (dichterisches)".

Wahrheit im Roman s. „Roman (allg.)".
Wiedererzählung s. „Doppelszenen". „Botenbericht". „Subjektive Erzählform".

Zola 15. 17. 26 f. 136. 181 f. 199. A. 48. 119.

2. Stellen- und Titelregister.

a) Fogazzaro.

1. Stellen.

Asc. um.:
p. 49 ff. . . . 187.
89 f. . . . 21 f. 61.
138 . . . 22.
139 f. . . . A. 128.
144 . . . 187.
189 ff. . . . 186 f.
Disc.:
p. 17 f. . . . 50.
37 . . . 51.
150 ff. . . . A. 56.
186 f. . . . A. 122.
189 . . . 31.
214 . . . 28.
247 . . . 31.
251 . . . 181.
Fed.:
p. 114 f. . . . 37 f.
321 ff. . . . 104. 136 f.
Leila:
p. 129 ff. . . . 188 ff.
155 . . . 96.
187 . . . 96.
217 ff. . . . 188 ff.
230 . . . 104.
243 ff. . . . 118 ff.
250 . . . 122 f.
256 ff. . . . 105 ff.
263 ff. . . . 193. 202.
266 f. . . . A. 88.
272 ff. . . . A. 148.
293 f. . . . 73 f. 191.
297 f. . . . 177 f.
309 . . . 122.
Leila:
p. 311 ff. . . . A. 148.
327 ff. . . . 125 f. A. 146.
328 . . . 210.
342 f. . . . 205.
356 ff. . . . 202 f.
368 . . . 48. 56.
374 ff. . . . 84 ff. 91 f. 112 f. 127. 192 f.
380 . . . 123.
386 ff. . . . 72.
390 . . . 74.
392 . . . 92 f.
395 . . . 196 f. 205 f.
401 ff. . . . 123 f. 194.
419 ff. . . . 32 f. 196.
Mal.:
p. 11 f. . . . 35 ff.
12 ff. . . . 127.
24 f. . . . 42. 204. 212.
27 ff. . . . 34 f. 54. 204.
29 . . . 213 f.
35 . . . 30 f. 127.
45 . . . 56.
49 . . . 204 f.
51 . . . 213.
61 . . . 204 f.
74 . . . 57.
81 . . . 57.
91 ff. . . . 147 ff. A. 58.
100 f. . . . 126 f. 151 f.
103 ff. . . . A. 137.
108 f. . . . 129 f.
112 . . . 127.

Mal.:
118 ff. . . . 43. 176.
120 . . . A. 58.
136 . . . 96.
144 . . . 130.
154 . . . 68.
158 . . . 127.
163 . . . 71.
171 . . . 128.
194 . . . 199.
228 . . . 67 f.
236 f. . . . 63 ff. 164.
240 . . . 81 f.
246 ff. . . . 97 ff. 192.
249 f. . . . 205.
251 . . . 29 f. 71.
254 . . . A. 129.
260 f. . . . 66 f.
262 . . . 28.
284 . . . 146.
290 . . . 70.
291 . . . 30. 74. 204.
309 ff. . . . 112.
342 ff. . . . 201.
360 f. . . . 55.
361 . . . 112.
374 . . . 125.
376 f. . . . 112 f.
384 . . . 70.
400 ff. . . . 75 ff.
417 . . . 195.
422 . . . A. 135.
Miranda s. „Poesie".
Mist.:
p. 31 . . . 25 f.
107 . . . 56 f.
133 ff. . . . 93 f.
180 f. . . . 94 f.
Mist.:
304 f. . . . 39.
306 . . . A. 50.
333 f. . . . 54.
Picc. M. Ant.:
p. 42 f. . . . 40. 46.
52 f. . . . 207.
90 ff. . . . 163 f.
115 ff. . . . 165 ff.
135 . . . 165.
136 . . . A. 88.
142 . . . 48. 56.
176 ff. . . . 168 f.
181 . . . 160 f.
245 ff. . . . 158.
310 . . . 156.
319 . . . 158.
319 ff. . . . 54.
324 . . . A. 46.
325 ff. . . . 206 f.
352 . . . 156 f.
368 . . . 157.
377 . . . 95 f.
381 ff. . . . A. 53.
Picc. M. Mod.:
p. 233 ff. . . . 170 ff. 189 f. 204.
264 ff. . . . A. 148.
363 ff. . . . 55.
422 ff. . . . 179.
Poesie:
p. 5 . . . 69.
55 . . . 25.
77 . . . 25.
173 . . . A. 125.
388 ff. . . . 183 f.
Santo:
p. 113 ff. . . . 53.
430 ff. . . . 128 f. 202. 206.

2. Titel (Bücher, Abschnitte, Kapitel).

Asc. um. . . . 140.
Dan. Cortis . . . 139.
cap. 1 . . . 147.
cap. 22. 23. . . . A. 101.
Fedele . . . 139. 142.
Idillii . . . 139.
Leila . . . 139.
cap. 1 . . . A. 108.
9 . . . A. 101.
10 . . . A. 88.
15. 16 . . . A. 108.
Mal. . . . 139.
I, 2. 3. . . . 143.
I, 6 . . . 147 ff.
I, 7 . . . 126. 143 ff.
I, 8 . . . 147.
II, 1 . . . 144.
II, 2 . . . 143.
II, 3 . . . 147.
III . . . 142 f. 145.
III, 1. 2 . . . 145.
III, 3 . . . 145 f.
IV, 4 . . . A. 101.
IV, 5 . . . 143.
IV, 6 . . . 76.
IV, 8 . . . 144.
Mir. . . . 139.
Picc. M. Ant. . . . 139. 157.
I, 1 . . . 158 f.
I, 5 . . . 162 ff.

853.89 F65Z L5
a39001 0080783246

I, 6 . . . 161.
II, 1 . . . 165 ff.
II, 5 . . . 160 f.
II, 6. 7 . . . 164 f. A. 101.
II, 8 . . . 160.
II, 9 . . . 161.
II, 10 . . . A. 108.
III, 1 . . . 161.
Picc. M. Mod. . . . 139. 157. 170.
cap. 1 . . . A. 108.
4 . . . 170 ff.
Santo . . . 139. 170.
cap. 3 . . . 75.

b) Andere Schriftsteller.

d'Annunzio, Piacere:
p. 15 ff. . . . 58 f.
260 f. . . . 101 f.
273 ff. . . . 101 f.
Dante, Inf. 17, 124 ff. . . . 31.
Daudet, Nabab:
p. 89 f. . . . A. 151.
Gide, A., Porte étroite:
p. 157 . . . A. 66.
170 . . . A. 66.
222 . . . A. 78.
Lope de Vega, Castigo sin venganza:
2, 4 . . . A. 61.
Mann, Th., Zauberberg:
1, 320 . . . A. 45.
1, 467 . . . A. 167.
2, 298 ff. . . . A. 64.
2, 412 ff. . . . A. 64.
Manzoni, Prom. sp.:
p. 341 . . . 42 f. 45.
cap. 11 fin. . . . 213.
Proust, Du côté de chez Swann:
p. 55 ff. . . . A. 107.

206 564

853.89
765Z
L5

CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG IN HEIDELBERG.

Grundriß der altfranzösischen Literatur. I. Älteste Denkmäler. Nationale Heldendichtung von PH. AUG. BECKER. M. 3.—, geb. M. 4.50.

Geschichte des französischen Romans von WOLFGANG VON WURZBACH. I. Band: Von den Anfängen bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts. M. 7.—, geb. M. 9.20.

Geschichte der spanischen Literatur von J. FITZMAURICE-KELLY. Übersetzt von E. VISCHER, herausgeg. von A. HÄMEL. M. 17.50, geb. M. 20.—.

Guy de Maupassant von HEINRICH GELZER. Mit Bildnis. M. 8.—, geb. M. 10.—.

J. B. de Almeida Garret und seine Beziehungen zur Romantik von OTTO ANTSCHERL. M. 14.50, geb. M. 17.—.

Die humoristische Gestalt in der französischen Literatur von WALTER GOTTSCHALK. M. 16.—, geb. M. 18.50.

Balzac. Sein Leben und seine Werke. Von HANNS HEISS. Mit 1 Bildnis. M. 6.—, geb. M. 8.50.

Französische Romantik. Von WALTER KÜCHLER. M. 2.—.

Geist und Kultur in der Sprache. Von KARL VOSSLER. M. 8.—, geb. M. 10.—.

Die Göttliche Komödie. Von KARL VOSSLER. 2. verbesserte Auflage. 2 Bände. M. 25.—, geb. M. 30.—. Pgt. M. 50.—.

Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus. Von KARL VOSSLER. Kart. M. 3.50.

Der englische Roman der neuesten Zeit von W. F. SCHIRMER. M. 1.50.

Das dichterische Kunstwerk von EMIL WINKLER. M. 2.—.

Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit. Fünf Kapitel aus der Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts mit einem Anhang: Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung. Von ALBERT KÖSTER. M. 10.—, geb. M. 12.—.

Geschichte der deutschen Literatur. Herausgegeben von ALBERT KÖSTER † und JULIUS PETERSEN. I. Band: Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung von HERMANN SCHNEIDER, o. Professor an der Universität Tübingen. M. 20.—, geb. M. 22.50.

Märchen der Brüder Grimm. Urfassung nach der Originalhandschrift der Abtei Ölenberg im Elsaß hrsg. von JOSEPH LEFFTZ. (Schriften der Elsaß-Lothr. Wiss. Gesellschaft zu Straßburg, Reihe C, Band 1.) M. 6.—.

C. F. Wintersche Buchdruckerei.